جامعة الجزائر 2

كلّيّة الآداب واللّغات



الآداب و اللغات

مجلّة علميّة متخصّصة في الدّراسات الأدبيّة والنّقديّة واللّغويّة تصدرها كلّيّة الآداب واللّغات بجامعة الجزائر 2

العدد : 06 - جانفي 2013

ISSN :

مجلة علمية متخصصة في الدراسات الأدبية والنقدية واللغوية
تصدرها كلية الآداب واللغات ، جامعة الجزائر 2

الأدب التفاعلي وسينوغرافيا الواقع الافتراضي

مقاربة حفرية في المرجعيات الفكريّة

عمر عبد الحميد زرفاوي - جامعة تبسة

تعد العولمة، بالإضافة إلى كونها صيرورة لتنميط العالم وفق نموذج اقتصادي محدّد، مشروع تنميط ثقافي أيضا، تتعولم من خلاله بنى الثقافة الفوقية؛ من إبداع ونقد،فالثورة الرقمية استطاعت أن تخلط قنوات التشكيل الأدبي وأطره وتتخلخل نظرية الأجناس الأدبيّة،بل وترقمن النقد،وتجدّد الحلم بعلمنته بعد أن تحوّل الحلم الوضعي إلى كابوس فيما عرف فكريا بموت الإنسان،ونقديا بموت المؤلف،وكأن ما يحصل إنّما هو مراجعة لمشروع علمنة الأدب والنقد الذي بدأ مع الشكلانيّة الروسيّة.

Abstract:

Idea of post structuralism and hypertext a reference to interactive literature which prefers hypertext as a calculating programme in fixing it outlines.

This ideas didn't from reference to interactive literature only,But the image obtains it reference from culture of post modernity.The image in post modernity culture is a sign from perspective of Jaques Derrida;drop in tronsformed field whitout. Centre and signifiance to stop it games; Jule Doulouz affirms that:"the world modern world of false similarity".

توطئة:

لعل القول برقمنة الإبداع والنقد يجد شرعيّة فيما يفرضه اليقين التكنولوجي أو الحتمية التكنولوجيّة- Technological Determinism- التي تقضي باندثار المتخلف عن قاطرة التقدّم التقني، فتقدّم البشريّة مقصور على ما يمكن أن يتحقق من تكيّف مع فتوحات العولمة المعرفيّة وكشوفاتها العلميّة،وليس ذلك فحسب بل إنّ المعارف التي لا تصطبغ بالطابع التقني وتتشابك معه محكوم عليها بتراتبية دنيا، وهو الأمر الذي دعا إليه"جان فرانسوا ليوتار"في كتابه"شرط ما بعد الحداثة" من أنّ العلم« لا يستوفي شروط جدارته العلميّة إلا إذا دان للمعالجة الآليّة بواسطة الكمبيوتر،وذلك حتّى يكون قابلا للاندماج في الكيان المعرفي الأشمل»(1).

ولكن قد يقول قائل:إن البون شاسع بين دعاوي علمنة الأدب والنقد زمن المدّ الشكلاني وبين دعوة"ليوتار"إلى رقمنة المعرفة،و الحقيقة أنّ هذه لا تختلف عن تلك،فما يحصل واقعا إنّما هو نقد للأداتيّة وإستراتيجيّة تحوّل من سلطة العقل الأداتي إلى سلطة العقل الرقمي،لتغدو الرقمنة والحال تلك صورة جديدة للأداتيّة،فمثلما زحف العلم التجريبي صوب العلوم الإنسانيّة بغاية علمنتها على أساس أنّها معرفة دنيا تجد الثورة الرقمية في ذلك الأساس مبرّرا لضرورة رقمنة - Numérisation – المعرفة و رقمنة الإبداع أيضا عبر أسلوب« التكويد والتشفير لتمثيل النصوص المكتوبة حيث يعطى لكلّ جرف من حروف"الألفباء" كودا رقميا،لتحلّ سلاسل الأرقام محل سلاسل الحروف والكلمات ومن ثمة الجمل وما عداها من النصوص»(2)،الرقمنة التي بدأت معالمها تتجلى في انبجاس أجناس أدبيّة جديدة كالرواية التفاعلية والرواية الترابطية والقصيدة التفاعلية ورواية الواقعية الرقمية وأدب الخيال العلمي،وانبثاق مصطلحات نقدية تعبّر بجلاء عن منطق التحوّل المعرفي،فمصطلحات"النص المترابط hypertexte"،والقارئ

السبراني- Cybernétique- تحمل في مظانها مخزونا معرفيا وشيج الروابط بالعقل الرقمي والشبكات الرقمية والإنسان السبراني و"سبرجة"الإنسانيّة.

وكما سارع الناقد العربي المعاصر إلى تلقف جديد الحداثة النقديّة وما بعدها هاهو يواكب جديد النظريتين الأدبيّة والنقديّة فأنتجت بعض الدراسات(*)والأبحاث وعقدت المؤتمرات(**) لتعريف القارئ العربي بتحوّلات الخطاب النقدي المعاصر وإطلاعه على ما استّجد من تغيّرات طالت مرجعيّة النظريتين الأدبيّة والنقدية ومنظومتهما المصطلحيّة،فمنهم من بحث في مرجعيّة الإبداع واستشرف آفاقه في عصر المعلوماتيّة،ومنهم من حاول تفكيك الأنظمة المعرفية للمصطلح النقدي،وآخرون راموا التأسيس لإجراء نقدي لمقاربة ما يعرف اليوم بنص الصّورة وكشف الأنساق المضمرة في هذا النص الإبداعي الجديد الذي أعلن"موت الأدب"على رأي"تيري إيجلتون"،بالإضافة إلى بضع دراسات توقفت عند ماهية"النص المترابط" وخلفيته المعرفيّة.

ولن تبتعد هذه المقاربة كثيرا عن ما أنتج حتّى الآن،لتحفر عميقا في علاقة توجهات بما بعد الحداثة بثقافة الصّورة،ووشائج الأدب التفاعلي بأفكار"ما بعد البنيوية"،مؤمنة بضرورة تحديد تلك الأصول والمرجعيات في ثقافتها حتّى يتسنّى للمشتغلين العرب تهيئة التربة المناسبة عند نقلها ومحاولة استزراعها في البيئة الثقافية العربيّة. وفيما رصدناه من حديث آت عن ذلك العالم الأثيري تفصيل لعلاقة الصورة بأصلها في الثقافة الغربية،أين ستصبح الصورة هي الأصل بعد يحجب هذا الأخير،فالأيقونة اليوم أهمّ من مرجعها،والواقع الافتراضي سابق للواقع الفعلي ومرجع له.

01- الواقع الفعلي والواقع الافتراضي:نحو حقيقية سينوغرافية:

الواقع الافتراضي عالم بديل عن الواقع الفعلي،من صنع التقنية الرقمية،متشكل في ذاكرة الحواسيب الإلكترونية،واقع فوق الواقع يجسّد بجلاء مقولة"نهاية الفيزياء"،فلمّا «أفلت الواقع من النظرات الراصدة والخطابات الفاحصة والشعارات الطوباوية كما يفلت الزئبق من أصابع اليد،اصطنع الفكر لذاته واقعا فائقا يتحكّم فيه ويلّم به شمله ويوحّد به أواصره وأطرافه ويسيّره وفق أغراضه وأهدافه»(3)،كل ذلك تلبية لتلك الرغبة الإنسانية الجامحة في السيطرة على مهماز الواقع والتّحكم في الطبيعة والاقتصاص من تعقد ظواهرها.

وللمخيال الميديائي القائم على التشكيلات الرقمية والتراكيب العدديّة غير المحدودة الفضل كلّه في إضفاء البعد الافتراضي على الواقع الفعلي عن طريق لعبة الرقمنة المسؤولة عن خلق « نماذج مقولبة Stéréotype تعبّر عن"واقع" دون التعبير عنه،تعبّر بالأحرى عن واقع ضمن واقع تخييلي وإيهامي وتضليلي،يصوّر للمشاهد نماذج طوباويّة استرقتها عيون الكاميرا واقتطعتها عن واقعها الموضوعي»(4).

أ- اللغة الرقمية والواقع الافتراضي:

اللغة الرقميّة نظام من العلامات يتم تدوينها في الآلات الذكيّة بواسطة النظام الثنائي الرقمي المتكوّن من القيمة(واحد،صفر)،موزّعة على ثماني خانات،وهي نتاج أسلوب التكويد والتشفير ...حيث يعطى لكل حرف من حروف"الألفباء"كودا رقميا،وهي بهذا «تُحِلُّ الأبجدية الرقميّة

السيّالة محل الأبجدية الحروفيّة الثابتة...والعوالم الافتراضية التي يمكن تخيّلها وتركيبها بواسطة الأعداد محلّ العوالم المجازية والدلاليّة التي يمكن خلقها واستيلادها بواسطة الحروف»(5).

ومنذ أثبت"ميشال فوكو"تمزّق العلاقة بين الكلمات والأشياء بحلول العصر الحديث خرجت اللغة من وسط الكائنات ودخلت عصر الحياد الخاص بها وتخلّت عن دورها التمثيلي للواقع الفعلي لتكون بيت الوجود الذي يولد فيه الإنسان،لها قوانينها الداخليّة التي تجعلها متفرّدة عن الأشياء،بل إنّ الأشياء لتخرج منها وكأنّها ولدت لتوّها،إنّ اللغة الرقمية هي اليوم مسكن الوجود-بتعبير هيدغر- داخلها تشكل وتتخلق تلك العوالم الافتراضية ومنها يولد الإنسان العددي والأشياء من جديد.

ب- الواقع الافتراضي واتجاهات ما بعد الحداثة:

إنّ وصف هذا الواقع البديل بالواقع الوهمي في بعض الكتابات الفكرية لم يأت من فراغ بل له أواصر قوية بفكر"ما بعد الحداثة"،تقويض الحقيقة المطلقة وإعلان"موت الإله"مع نيتشه وتفكيك مفهوم التمثّل Concept of representation،وتجاوز إشكالية الذات/ الموضوع Problematic of Subject مع ميشال فوكو،فثورة"ما بعد الحداثة بإعطائها«سلطة للعلامات ...فجّرت مفهوم التّمثّل المعرفي على النحو الذّي يجعل المعرفة،ليس تصوّرا للواقع،بل صناعة له عبر تغيير الشيء المراد معرفته،...والثورة الإعلاميّة بإعطائها سلطة لتقنية المعلومات تتجاوز تقنية المماثلة،على النحو الذّي يجعلُ المعرفة،ليس فقط عبارة عن تصنيع للواقع،بل اصطناع واقع جديد،عبر عمليات الحوسبة والأعلمة أو الرقمنة»(6).

ولعلّ ما يتجسّد أمام الإنسان اليوم من فضاءات متولّدة عن النظم الإلكترونية يلتقي مع مخيال"ما بعد الحداثة"،أين تقترب الحقيقة المشهدية/السينوغرافية من رؤية"فريدريك نيتشه "للحقيقة،الحقيقة المنظورية التي تصنعها إرادة القوّة،يصنعها من يملك الوسائط والصّور والأرقام،يخلقها باستمرار أين يصبح الخداع والوهم والتضليل هو الحقيقة الوحيدة ، في فضاء الواقع الفائق يقول محمد شوقي الزّين«يختفي كلُّ تمثّل أو تصوّر أو مفهمة لأن منطق الواقع الفوقي هو اختزال كلّ عقلنة للواقع،وتدمير كل معقولية لأجزائه ومكوّناته في هذا الواقع نحن أمام نماذج مقولية ووقائع منمذجة ومحنطة وإيهامات منتجة وموزّعة،نحن أمام اقتلاع جذور المرجعيّات،لأنّه لا مرجع في هذا الفضاء ولا واقع ولا مثال،وإنّما نماذج وتصنّعات وحقائق منمنمة»(7).

ج- الواقع الافتراضي وعصر الحقيقة المشهدية:

والقول إن هذا الواقع البديل متعال عن الزمن والحدث التاريخي يعني ذلك أنه أضحى مصدرا مطلقا للحقيقة،شأنه في ذلك شأن الواقع الموضوعي عند التجريبيّين والعقل عند المثاليين (العقليين)،«فمنذ أفلاطون حتّى هيغل،كانت معرفة الحقيقة هي التطابق مع ما هو واقع،وكان عالم الكليات من المثل المجرّدة والأفكار المطلقة هو العالم الحقيقي،أي هو الحاكم على هذا العالم الواقعي والناظم له»(8)،أمّا الآن،فالحقيقة لم تعد تجريبية يتطابق فيها الفكر مع الواقع ولا مثاليّة(عقليّة) يتطابق فيها مع ذاته(9)،«فالحاكم والناظم هو عالم الأشباح الضوئية من المنتجات الإلكترونيّة غير الملموسة،ومعنى ذلك أنّ الحقيقة ليست ما نعرفه بل ما نختلقه من الوقائع أو ما نصطنعه من العوالم ، والعالم الاصطناعي الذّي يدار به الواقع الآن، والذّي هو في منتهى

الهشاشة ،هو أشدّ واقعيّة من الواقع،بقدر ما بات يتحكم بـه أو ينوب منابه،وتلك هي المفارقة:لم تعد الأشباح ظلال الحقيقة،بل ما نصنع به الحقائق»(10).

إنّ الحقيقة اليوم تتخذ صورة جديدة وشروط أخرى لم يعهدها الفكر البشري،إنّها حقيقة افتراضية،احتمالية،مشهدية،سينوغرافية،شروطها«تقنية محضة:الإنارة،قوّة تأثير المقاطع المسوقية،فعالية توهيم الصّورة،زوايا اللقطات المقدّمة في الصّور،الأداء الصّوتي للمعلق،المكياج، الجينيريك، المكساج، التقطيع والتركيب(المونتاج)،هذه هي الشروط التي تشيّدُ صرح الحقيقة والتي تقدّمها في هيئة تركيب سينوغرافي »(11).

بذلك يصبح الواقع الافتراضي مرجعا للواقع الفعلي،خاصة والحقيقة أضحت ما يُخلق وما يُركّب وما يُتوهّم من النماذج،ومع كلّ خلق وتركيب وتوّهم سيتغيّر المرجع بتغيّر ما يُختلق وما يُركّب وما يُتوّهم،فيكون بذلك اللامرجع هو المرجع الوحيد،الثابت المتغيّر والمتغيّر الذي لا يثبت،فالإقليم من هنا فصاعدا«لن يسبق الخارطة وإنّما هي التي تسبقه وتغمره،وتخفيه لتبرز حقيقتها كواقع مجتّث عن أصوله ومبتور عن لا واقعيّته،[إنّ] الخارطة هي حقيقة الحقائق دون مرجع واقعي يربط بين ما هو مشار إليه ومحرّر في المكان والزمان وبين صورته المصغّرة وحقيقته المختزلة في الخارطة»(12).

هـ- ما بعد الحداثة وأزمة أصالة الصورة:

وصف"رولان بارت Roland Barthes"الحضارة المعاصرة بحضارة الصّورة ،فالصورة تغيّر من الواقع وتعيد تشكيله من جديد،لذلك حذّر الناقد في معرض تحليلاته السيميولوجية للصورة من خطر الصورة وتأثيرها على حياتنا المعاصرة،فالمرء ما إن يقف أمام «"الكاميرا" حتّى يأخذ استعداده ويثبت pose ويكيّف جسده ونظرته استعدادا لالتقاط الصورة،ويجعل من نفسه موضوعا للتصوير أو مشهدا scène،وهو بذلك يجعل من نفسه صورة قبل أن تلتقط له الصورة ، وهذا الذي يحدث على المستوى الشخصي يحدث على مستوى اجتماعي أكبر؛ فمثلما يتخذ المرء الهيئة المناسبة للصورة يتخذ المجتمع نفس الهيئة ويكيّف نفسه كموضوع للتصوير»(13).

وهو ما ذهب إليه"ريتشارد كيرني" الذي أكدّ أنّ ثقافة ما بعد الحداثة تتحدّث"مجتمع المشهد " حيث تفقد الصورة أصلها الثابت ولا يبقى إلاّ اللّعب الحرّ واللانهائي للصور،صور عن صور لصور على صور...إلى ما لا نهاية،وإذا كان"ميشال فوكو"قد تنبّأ بأنّ هذا القرن سيكون دولوزيّ الطابع،فإنّ"جيل دولوز"أكد أنّ "العالم الحديث هو عالم السيمولاكرات"،أي عالم المحاكاة الزائفة،لا في شكلها الاستردادي الأفلاطوني أو الأرسطي بل في شكل«قلب ساخر :فالمحاكاة في هذا السياق لا تحاكي حقيقة سابقة الوجود،بل محاكاة بدورها محاكاة وهكذا دواليك،وهي على هذا النحو تهزأ بفكرة مصدر أوّلي وعالم سابق للمحاكاة،فيلغي بذلك كلّ مشروع يخص الحقيقة بزوال التمييز بين ما هو حقيقي وما هو خادع؛بين ما هو واقعي وما هو خيالي إلى حدّ أنّ الواحد لا يمثّل غير محاكاة مكرّرة للآخر»(14).

الصّور في ثقافة"ما بعد الحداثة"كالدوال من المنظور التفكيكي،سقطت في قبضة الصيرورة والتّحوّل،عائمة لا مركز ينتظمها أو مدلول متجاوز يوقف لعبها،في فكر"ما بعد الحداثة" الصورة «تدور في فلك لا نهائي من لعب المحاكاة حيث تغدو كلّ صورة محاكاة ساخرة لغيرها من

الصور التي تسبقها في الوجود لا في الرتبة إلى ما لا نهاية،وعلى نحو تسقط معه فكرة الصورة" الأصليّة "أو "الأصيلة"ولا يبقى منها سوى دلالات ملتبسة،تراوغ الساعي وراءها في ممارسة بلاغة"المعارضة"التي تنبني بها الأشكال المعاصرة من تمثيل العالم»(15).

بإعلان"موت الإنسان"انتهى التّخيّل الإنساني وولج العالم مرحلة جديدة من التّخيّل خلف فيها نظام الوسائط العقل البشري،فتعولم المخيال وسادت النمطية،وبات الواقعي فقط ما يمثّل وسائطيا، ليختفي مفهوم الأصل وتصبح«المحاكاة أصلا للأصل،والمحاكاة أصلا للمحاكاة ، ولا غرابة في ذلك فنحن نعيش حضارة تمنح المحاكاة أهميّة أكبر ممّا تمنحه للأصل ،إذ الخيال يبدو سابقا على الواقع،بمقدار ما إنّ إدراكنا للعالم أصبح مشروطا بتمثّلات مسجلة إلكترونيا أي العالم لم يعد ما هو موجود،بل ما يعاد إنتاجه بواسطة صور منقولة ميكانيكيا »(16).

و- جان بودريار وثقافة الصّورة:من طغيان الوسيط إلى صنمية الصورة

تتمحور نظرية"جان بودريار Jean Baudrillard"في الواقع الافتراضي حول مسألة صنمية الصورة، وتبرز الطبيعة الصنمية للصورة لديه من خلال تحليله«للأصول الاشتقاقية لكلمة" صنم Fetish"، فالأصل اللاتيني لها" Fatio" يعني شيئا مصنوعا أو مصطنعا Fabricated، وتعني Facticiusمحاكاة ما هو طبيعي بما هو صناعي»(17). وحين تزيح الصورة أصلها (الواقع) وتتوب عنه مثلما تنوب العلامة عن الشيء وتمحوه تصبح ذات طبيعة صنمية،فالصورة المصنوعة التي هي مجرّد انعكاس للواقع «تتخذ على أنّها هي الواقع ذاته،وتصبح لها مصداقيّة تفوق مصداقية الواقع الحقيقي،ولا يدرك الناس الطابع الاصطناعي في ثقافة الصورة إذ تقنيات صنعها خافية عليهم؛ ويأخذون ما هو صناعي على أنّه طبيعي»(18).

في تحليله لطبيعة المجتمع الرأسمالي توّصل"كارل ماركس Karl Marx"إلى أنّ السّلع هي وسيط التعامل الوحيد،فعلاقة البشر بالسلع طغت على علاقاتهم ببعضهم البعض،أين تحوّل الإنسان نفسه إلى سلعة خاضعة لنسق التبادل السلعي،غير"جان بودريار"يرى أن صنمية الصورة طغت على صنمية السلع، فالصور«هي وسيلتنا في معرفة العالم وفي معرفة السلع نفسها،إذ لم يعد هناك اتّصال مباشر بيننا وبين العالم أو بيننا وبين أنفسنا،وكون كلّ أنواع الاتّصال تحدث عن طريق الصّور يعني أن الوسيط طغى على أطراف الاتّصال،وطغيان الوسيط أو الدّال على المدلول هو الصنمية بعينها»(19).

إنّ العلاقة بين الواقع الافتراضي والمستخدم تجسّد ذلك التّصور السيبرنطيقي من ناحية وأعلى درجات التفاعلية من ناحية أخرى،فالتواصل بينهما يتم انطلاقا من السببيّة الدّورية ، تغذّية تتجه من الإنسان/المستخدم نحو العالم الافتراضي،وتغذّية مرتّدة تعود صوب الإنسان/ المستخدم،وهو الأمر الذي يكشف"جان بودريار"جانبه التراجيدي،فالاتّصال يفترض «وجود علاقة تبادليّة بين مُرسل ومُستقبل، بحيث يتبادل الطرفان الإرسال والاستقبال كما في الحوار بين شخصين،لكن وسائل الإعلام مرسلة فقط دون أن تكون مستقبلة لرسائل مماثلة للتي تُرسلها،فمع الإعلام الحديثة نشهد علاقة اتّصال ذات طرف واحد واتّجاه واحد،وليس ما يعرف باستجابة الجمهور ممّا يرقى إلى أن يكون طرفا ثانيا لوسائل الإعلام، وما يقالُ عن تغذية مرتجعة Feedback تستقبلها وسائل الإعلام من الجمهور ليس إلاّ قياسا لتأثير الإعلام على شاكلة القياس السيكولوجي لردود الأفعال المسمّى اختبار بافلوف»(20).

تختلف مرجعية"الصورة"في الثقافة العربية عن مرجعيّتها في الثقافة الغربية،ففي المنظومة الثقافية العربية ترتبط الصورة بالخالق- سبحانه وتعالى- والخلق والإنسان/المخلوق،وذلك ما يكسب مفهوم" الصورة"خصوصية،خصوصية تتجلى من خلال ارتباط مادة"صور"واقتران ورودها في القرآن الكريم بالحديث عن الخلق،وخلق الإنسان بوجه خاص:«وَصَوَّرَكُمْ فَأَحْسَنَ صُوَرَكُمْ»[غافر الآية04]،«هُوَ الذي يُصَوِّرُكُمْ فِي الأَرْحَامِ كَيْفَ يَشَاءُ»[آل عمران الآية 06]،« فِي أيِّ صُورَةٍ مَا شَاءَ رَكَّبَكَ» [الانفطار الآية 08]،« هُوَ اللَّهُ الخَالِقُ البَارِئُ المُصَوِّرُ»[الحشر الآية84]،«وَلَقَدْ خَلَقْنَاكُمْ ثُمَّ صَوَّرْنَاكُمْ ثُمَّ قُلْنَا لِلمَلائِكَةِ اسْجُدُوا لآدَمَ فَسَجَدُوا»[الأعراف الآية11].

فالله- سبحانه وتعالى- هو المصوّر للصّورة /الإنسان/المخلوق،فقد ورد في لسان العرب "مادة "صور"«صور:في أسماء الله تعالى:المُصوّرُ وهو الذّي صوَّرَ جميع الموجودات ورتّبها فأعطى كلَّ شيء منها صُورة خاصة وهيئة مفردة يتميّز بها على اختلافها وكثرتها»(21).ويذكر الباحث " بنيونس عميروش"بعد استقراء كمّ من المعجمات والقواميس إلى أنّ الصّورة«تمثّل معنى الرفعة والعلو.فهي ذات قيمة خاصة،إلى درجة أن بعض المعاجم تذهب إلى أنّ الصُّور(برفع الصاد) أفصح من الصِّور(بكسر الصّاد)،وإذا ربطنا ذلك بالقاعدة وجدنا الضّم أفضلُ الحركات،فوجب أن يخصّوا ما هو مُهَمٌّ إلى ما هو مُهَمٌّ،والحال أنّ الصُّورة مهمّة فوجب تخصيصها بالضم وليس بالكسر»(22).

ومتى تأوّلنا ذلك المعنى الذي حوته تلك المعجمات والقواميس فإنّ الله- عزّ وجلّ- المُصوِّر قد رفع الصُّورة/الإنسان/المخلوق وأعلى من شأنه وكرّمه على بقية خلقه،فقد جاء في لسان العرب «وَصَوَّرَهُ اللهُ صُورَةَ حَسَنَةَ فَتَصَوَّرَ.وفي حديث ابن مقرن:أما علمت أنّ الصّورة محرّمة؟أراد بالصّورة الوجه وتحريمها المنع من الضرب واللّطم على الوجه؛ومنه الحديث:كره أن تعلم الصّورة؛أي يجعل في الوجه كَيٌّ أو سمة»(23).

ورفعة وعلوّ المخلوق/الصُّورة من علو ورفعة الخالق/المُصوّر- سبحانه وتعالى- بل إنّه من خلال المخلوق/الصُّورة نعي وجود الخالق/ المُصوّر،وبالعودة إلى فلسفة الوجود عند العرب نكتشف «أن كلمة"مُصوِّر"هي من أسماء الله الحسنى...وأنّ الإسلام يلح على وجوب الوعي بوجود الله من خلال خلقه،وإذا كان مُصوِّرا فإنّ خلقه صُورة أبدعها،ولهذا فإنّ العرب كانوا ينظرون إلى العالم،بكلّ ما فيه حتّى النّاس، باعتباره مجموعة صُوَر»(24).وقد ورد في لسان العرب مادة" ص و ر" : «وتصوّرتُ الشيء: توهمت صورته فتّصوّر لي. والتّصاويرُ:التماثيلُ»(25).

ولعل هذا المعنى الأخير للصّورة هو الذّي أدّى إلى تنامي هذه النظرة الازدرائية للصّورة في الثقافة الإسلامية والتي ربطتها بعبادة الأوثان.وعلى هذا الأساس أيضا حرّم الاستنساخ،« فالمشكلة الكبرى التي تواجه المهتمين بمستقبل الإنسان والإنسانية هي النتائج التي سوف تترتب على اكتشاف الخريطة الجينية والجهود المبذولة لاستنساخ البشر وهي جهود تواجه كثيرا من المعارضة بل والمقاومة والرفض لأسباب دينية وأخلاقية.فالكثيرون ينكرون على الإنسان أن يتولى عملية إنتاج الحياة أو عملية الخلق على أساس أن الخلق هو من شأن قوة عليا أسمى بكثير من البشر»(26).

يقدّم المفكر المصري"عبد الوهاب المسيري"في كتابه"اللغة والمجاز،بين التوحيد ووحدة الوجود "رؤية معرفية من منظور النقد الحضاري،فيرى أن«كل النظم المتمركزة حول اللوغوس

(أي النظم التي لها مركز تدور حوله،في مقابل النظم التي لا مركز لها) لابدّ أنّ تتضمن مدلول متجاوزا لعالم الدّلالات:هو الإله في المنظومات الدينية،وهو الكلُّ المادي الثابت المتجاوز في المنظومات المادية» (27)،ووفقا لهذه الرؤية تبدو العلاقة بين الصّورة وأصلها في الثقافة العربية علاقة ضرورية فالله- سبحانه وتعالى- هو من يمنح تلك العلاقة أي الأصل المتجاوز لكلّ الصّور ،فالصّور/المخلوقات متفرّدة أو كما عبّر عنها القرآن الكريم مختلفة الألسنة والألوان،فما يحقق أصالة الصّورة هو ذلك التفرد ،فالشيء الأصيل هو الشيء الفريد .

وفي الثقافة الغربية يضربُ مصطلح" Image"بجذوره في أعماق التراث اليوناني،وبالتّحديد إلى الكلمة اليونانيّة القديمة"أيقونة"" Icon"التي تشير إلى التشابه والمحاكاة،الكلمة التي ترجمها اللاتين بـ" Imago"، «إنّ مصطلح الصّورة...لا يكاد ينفصل في أصله اللاتيني واليوناني عن عالم الموت،فالطّيف أو الشبح سواء عبر لفظة(spectrum)أو (simulacrum) يعني ببساطة التمثيل بالصّورة،وكلمة" Imago"لا تخرج عن معنى البديل،أمّا في اليونانيّة فمصطلح(eidolon)الذي أعطى في الفرنسية والإنجليزية معاني المعبود والصنم فيعني أيضا شبح الموتى»(28).

إذن،فمصطلح الصورّة في الفضاء الثقافي الغربي مرتبط أشدّ الارتباط بالمحاكاة الزائفة (simulacrum) و بصنمية Fetishism الصورة كما نظّر لها "جان بودريار Jean Baudrillard " وبذلك العالم الافتراضي / الشبحي/الطيفي كما تحدّث عنه "جاك دريدا Jacques Derrida"في كتابه"أطياف ماركس Spectres de Marx" (29).

02- العصر الرقمي ومرجعيّات الإبداع التفاعلي:

يأتي الحديث عن مرجعيّة الإبداع التفاعلي في وقت تتآكلُ فيه رقعة النقد وتتسعُ فيه رقعة التنظير بعد ذلك التّغيّر الذي طال مكوّنات المنظومة لإبداعية بولوج الحاسوب عالم الإبداع والتنظير الأدبي والنقدي،تنظير لأدب ناشئ ونقد يقوم على غراره،ومع الاقتحام المشهود الذي مارسه الحاسوب للمعرفة عامة والإبداع خاصة باتت الحاجــة ماسّة لنظرية أدبية جمالية جديدة تستوعب المتغيّرات التي ألمّت بالإبداع الأدبي في عصر المعلوماتيّة.

لقد اتّخذت المنظومة الإبداعيّة بعد تلك التحوّلات شكلا مربّعا بعدما ركنت لأمد طويل إلى ذلك التكوين الثلاثي مع نظريات النص السابقة على ظهور "النص المترابط"،فقبل ذلك يقول سعيد يقطين« كنّا نحدّدُ أطراف ومكوّنات النص في ثلاثة أطراف: 1- الكاتب 2- النص 3- القارئ ،أمّا مع النص المترابط فتحدّد الأطراف على النحو الآتي: 1- المبدع(***)2-النص3- الحاسوب 4- المتلقي»(30).

وبعدما ظل النقد الخادم الممتهن للأدب لحقبة طويلة أعلن استقلاله وتزايد الإصرار في السنين القليلة الماضية على أنّه لا يقلّ أدبيّة عن الأدب نفسه من خلال جهود نقاد ما بعد البنيوية،فقد حقق "رولان بارت Roland Barthes"«ذلك العبور بالفعل في تحليله لـقصة "بلزاك" ... وفي تلك الدراسة يؤكد بارت ضرورة عبور لغة النقد وانتقالها من موقع اللغة الثانية إلى موقع اللغة الأولى (لغة الأدب)»(31).

وتوالت تلك الجهود مع أعمال "ميشال فوكو Michel Foucault" و"جاك دريدا Jacques Derrida" و"أمبرتو ايكو Umberto Eco" عن النص المفتوح- Open

Text،وعن الدور الفعّال للقارئ أو المؤوّل في قراءة النصوص باعتباره منتجا للنّص لا مستهلكا له،فليس من المصادفة إذن أن يذهب"جورج لاندو"في مقاله"ماذا سيفعل الناقد "إلى أن«النص المتعالق شأنه شأن أعمال ما بعد البنيويين الحديثة أمثال"رولان بارث" و"جاك دريدا"،يعيد النظر في الفرضيات المتعارف عليها والتي سادت طويلا حول المؤلفين والقرّاء والنصوص التي يكتبونها ويقرؤونها،فالربط الإلكتروني،وهو أحد مظاهر تعريف النص المتعالق ،يجسد أيضا آراء"جوليا كريستيفا"حول النصوصية المتداخلة ،وإصرار" باختين " على التعددية الصوتية ،ومفهوم ميشيل فوكو لشبكات القوى،وأفكار"جيل دولوز "و"فليكس غتاري"حول"الفكر المرتحل"»(32).

إنّ الباحثين المتحمسين لفكرة النص التشعبي يعتقدون أنّنا الآن نشهدُ ثورة في طريقة كتابة العمل الأدبي،ويبدو أن مبدأ"تعدّد الأصوات"(33) الذي جاء به"ميخائيل باختين Mikhail Bakhtin"ينطبق هذه الفكرة تمام الانطباق،ويبدو كذلك أن رغبة"ميشال فوكو Michel Foucault"في حرية تداول النصوص، وحرية استغلالها وتركيبها وتفكيكها وإعادة تركيبها تحقق في هذه النصوص(34)،ويبدو أن تصوّر"جان فرانسوا ليوتار Jean François Lyotard " لحركة ما بعد الحداثية،والتي من بين خصائصها الأساسية إلغاء البناء الهرمي ثم تساوي أجزاء الكلّ من حيث قيمة كلّ منها،قد تجسّد في أعمال أدبية تجريبية كتبت بأسلوب النص التشعبي مع إلغاء القراءة وإتاحة حريّة التّجوال بين أجزاء العمل،بإتّباع خطوط الاتّصال الملائمة بين مختلف المواقع (35) .

ويعدُّ تصوّر الشبكة الذّي دعا إليه"رولان بارت Roland Barthes "في كتابه**S/Z** ، فضلا عن العلاقة النشطة بين القارئ والنص التشعبي، تجسيدا للغاية المثلى التي ينشد فيها نصوص القراءة الإيجابية في مقابل نصوص القراءة السلبية.ولكنّ هذا لا يعني أنّ هذه النّصوص تقتضي قارئا نشطا وفعّالا،بل يعني أنّها تقتضي مؤلفا مشاركا(مع عدم وضوح الحدود الفاصلة بين القارئ والكاتب)يعلّق على النّصوص ويثريها بروابط-أو خطوط اتّصال- جديدة يتيحها للكتّاب المشاركين في كتابة العمل مستقبلا(36).

وهو الأمر الذّي قاد في المحصّلة العامة إلى استثمار تلك الجهود من قبل روّاد الممارسات المفرّعة في إبداع تقنية النص المترابط،والنص المترابط يمثل تجسيدا وتطبيقا عمليا« لقضايا كانت محض تجريد ذهن القارئ مثل النصوصيّة المتداخلة،والنص المقروء،والإزاحة،ونظرية العماء، وشبكات القوى ،إضافة إلى موقع القارئ والمؤلّف، والكتاب،إن هذا النوع من النص أعطى لمفهوم" السيميولاكرم "تحققا غير واقعي (والمفارقة(***)مقصودة)»(37).

إنّ المهتّمين بهذا النص يرون نظريته تقومُ على نظريات النص ما بعد البنيوي التي ناد بها "دريدا" و"فوكو"و"بارت"على وجه الخصوص،ولعلّ في وصف"بارت"للنصوصية المثلى في كتابه:S/Z تعريفا حقيقيا للنص المتعالق حتّى أنّ"جورج لاندو"استشهد به حين عرض لتاريخ مصطلح النص المتعالق"يقول بارت:« إنّ في هذا النص المثالي شبكات كثيرة ومتفاعلة معها،دون أن تستطيع أي منها تجاوز البقيّة؛إنّ هذا النص كوكبة من الدوّال لا بنية من المدلولات، ليس له بداية،قابل للتراجع،ونستطيع الولوج إليه من مداخل متعدّدة،ولا يمكن لأيّ منها أن يوصف بأنه المدخل الرئيس،والشيفرات التي يهيّئها تمتّد على مسافة ما تستطيع [رؤيته] العين،ولا يمكن تحديدها [أي الشيفرات]...إنّ أنظمة المعنى تستطيع السيطرة على هذا

النص المتعدّد [تعددية]مطلقة،لكن عددها غير قابل للانغلاق أبدا،لأنه كما هي الحال معتمد على لا نهائية اللغة»(38).

ويؤكّد صاحبا دليل الناقد الأدبي في إضاءتهما لمصطلح"النص المتعالق Hypertext"أن وصف " رولان بارت Roland Barthes"للنّصوصية لا يختلف عن"ميشال فوكو Michel Foucault " للكتاب خاصة في حفريات المعرفة، ويوردانه كاملا بعد أورده"جورج لاندو George Landow" بصورة مقتضبة ،يقول "فوكو " :«إنّ أطراف الكتاب القصوى ليست واضحة المعالم أبدا بغض النظر عن عنوانه وأسطره الأولى ونهايته، وبغض النظر عن عنوانه وأسطره ونهايته،وبغض النظر عن ترتيبه الداخلي ووحدته الشكليّة فإنّ الكتاب مشتبك بنظام من الإحالات إلى غيره من الكتب،إلى غيره من النصوص،إلى غيره من الجمل:إنّه حلقة ضمن شبكة»(39).

لقد أصبحت تقنية النّص المترابط مختبرا يستخدمه المنظّرون لتفحّص أفكارهم،كما أنّ تجربة قراءة النص المترابط توضحُ أشدّ الوضوح عددا من أهمّ أفكار النظرية الأدبية،ويؤكّدُ " ج ، دايفيد بولتر- J.David Bolter"مدى تجسيد النصية المفرّعة لمفهومات ما بعد البنيوية عن النص المفتوح – Open Text، وهو ما ذهب إليه أبرز أقطاب الممارسات المفرّعة "جورج لاندو " ، مؤكّدا«أنّ النص الإلكتروني المتفرّع سهّل مهمّة فهم مقولات"ما بعد الحداثة "التي تبدو للنّصوص الورقية المطبوعة مبهمة،وشاذة وطموحة جدّا»(40)،لقد بلغ ذلك التّقارب الفكري بين توجّهات أعلام النظرية الأدبية وبعض توجّهات تكنولوجيا المعلومات إلى حدّ إعطاء الاسم نفسه– النص التشعبي مثلما استخدمه"جينيت"للإشارة إلى أشكال التّناص.

وفي سياق حديثه عن العلاقة بين أفق العولمة وما بعد الحداثة يرجّح الدكتور"عز الدين إسماعيل"مستوى التطابق على مستوى التداخل والتفاعل بين توجّهات ما بعد الحداثة في تجلياتها النقدية وبين جهود روّاد النّص المترابط فيقول:«ويكفي أن نذكر في هذا الصّدد أن أصحاب الاتّجاه الأخير الذّي بدأ مع بداية تسعينيات القرن الماضي بزعامة "النداو Landow " في أمريكا لدراسة ما يسمّى بالنص الشامل أو النص الإلكتروني hypertext ،هؤلاء كانوا قد تأثّروا بجملة من أفكار ما بعد الحداثة التي كان"رولان بارت"و"جاك دريدا"وغيرهما قد طرحوها،خصوصا فيما يتعلّق بفكرة النص المفتوح،وانتشار المعنى بلا حدود،ودور القارئ في إنتاج النّص»(41).

وإذا كانت اتجاهات ما بعد البنيوية ممثلة في إستراتيجية التفكيك قد نقلت السلطة من النص إلى القارئ فإنّ جهود نقاد"مدرسة كونستانس Konstans School"كان لها الفضل في إرساء تلك العلاقة الديالكتيكيّة بين النص والقارئ،موجّهة الأنظار إلى فعل التلقي الأدبي ودور القارئ الفعّال والحيوي في العملية الإبداعيّة،فهانز روبرت ياوس وهو يؤسّس لنظرية التلقي وينظّر لأفق التوقعّات تحدّث عن تاريخ التلقي وحوار الآفاق،وهو الأمر الذّي أفادت منه الممارسات المفرّعة حيث بات القارئ السبراني لا مجرّد تلقي سلبي بل متلقي مبدع،والباحث في جماليات التّلقي يمكن أنّ يجد في النص المترابط«أداة بحثيّة نافعة، فالباحث،على سبيل المثال ، قد يرفقُ استبيانا بنص إلكتروني يمكنُ الوصول إليه على الإنترنت، وهو ما قد يمكّنه من معرفة كيف تلقى القرّاء هذا العمل»(42).

ولأنّ إستراتيجية التفكيك تهدف إلى نقض المركز الثابت وفتح فضاء الدلالة على اللّعب الحرّ للدّوال التي لا تكفّ عن توليد المعاني الخلافية فإن النص المترابط نص لا مركزي،نص لا بؤرة له،تنطلق منها وجهة نظر القارئ في رؤيته له،ولذلك يمكن كما يقول"سعيد الوكيل":«ربط النص التشعبي بنظرية التفكيك حيث تتعدّدُ المراكز داخل النّص،ومن ثمّة تتعدّد الرؤى ولا يمكنُ الخضوع لرؤية واحدة،إذ يلفتنا التفكيك إلى مراوغة النص حيث لا تتآزرُ كل عناصره في إطار رؤية واحدة كليّة إلى حدّ أنّه يقوّضُ نفسه»(43).

وبإعلان موت المؤلف صار العمل الأدبي مجرّد"كولاج"ثقافي أو مجرّد نصوص تمّ امتصاصها وتحويلها وصيغت بشكل جديد،فكلّ نص هو حتما رابط بين نصوص عدّة،«وبظهور النص الإلكتروني وظهور النص التشعبي تبعا لذلك،هذا الأخير الذي يؤدّي إلى زيادة "الطاقة التّناصيّة"للنص زيادة لا حدود لها،كما أن المراجع المستشهد بها لا تظل مربوطة فهرسيا بمسارات المخطط البرمجي،بل تصيرُ هي المسارات بحيث يكون بمقدور القارئ ارتيادها كيفما شاء»(44).

إذن،فالنظرية الأدبيّة المنشودة تستمدّ إطارها المرجعي من خلال ما استقرت عليه النظرية النقدية خاصة جهود التفكيكيين؛"رولان بارت- Roland Barthes"،و"ميشال فوكو- Michel Foucault"، وهو ما يقرّه"جورج لاندو George Landow"قائلا:«إنّ التوازيات بين النص المفرّع الحاسوبي والنظرية النقدية تثير الانتباه من عدّة نواح،ربّما كان أهمّها أنّ النظرية النقدية تحملُ علائم التنظير للنّص المفرّع،وبالمقابل يحمل النّصُ المفرّع علائم تجسيد النظرية الأدبية ورَوْز جوانبها،ولاسيّما ما يتصلُ منها بالنّصية،والسردية،وأدوار القارئ والكاتب ووظائفهما»(45).

إنّ توازي التنظير البارتي والفوكوي للنّص المفتوح - Open Text مع تجسيد وتفعيل "تيد نيلسون" و"جورج لاندو"لمفهوم النص المترابط،يقول"حسام الخطيب"«ليس نهاية المطاف،وإنّما وراء الأكمة ما وراءها،فمن الطبيعي أن تنبثق عن الممارسات المفرّعة جماليات جديدة ونظرات أدبية متنوّعة من شأنها أن تؤدّي إلى تأزّم وتفاقم إشكاليّة مرجعيّة النّص- وهذا ما ينتظر أن يحدث في المنظور القريب– وإمّا إلى شيء من الانفراج والإضاءة للمرجعيّة من خلال الفيض الحرّ للمعلومات وديناميّة المرونة الحاسوبيّة وعالميّتها»(46).

وبعقليّة حواريّة،تداولية يتراجع فيها العقل النخبوي للمثقفين والنّقاد والمفكّرين أمام العقل الميديائي لعمّال المعرفة يدعو"حسام الخطيب"إلى توسيع دائرة مشاركة الجمهور في تصوّر جماعي لمرجعيّة الإبداع الأدبي في عصر المعلوماتيّة عبر ما تمنحه ديناميكية الحاسوب ومرونته وما يقدّمه النص المترابط من إمكانات هائلة في قراءة وتشكيل النص الأدبي ،المرجعيّة تعقدت وبات من الصعب تحديدها في ظلّ التفلّت الفكري والأدبي،ولعلّ ما نقوم من خلال هذه السّطور يعدّ لبنة تضاف إلى تلك اللبنات التي سبق وضعها من جهود نقاد وأكاديميين كحسام الخطيب وسعيد يقطين وفاطمة البريكي.وحسام الخطيب بتوسيعه دائرة مشاركة الجمهور في تصوّر جماعي لمرجعيّة الإبداع يكون قد أبدع نصا مفتوحا يفسح المجال أمام القرّاء والمؤوّلين لنصه المطبوع كتابة نص على نصه،ويمهّد الطريق لتصوّر جديد لمرجعيّة الإبداع يعتمد تقنية النص المترابط،أين يصبح نص تصوّر المرجعية نصا مترابطا يمكن للقارئ السبراني الدخول إليه ليسهم في إبداعه ويجري عليه أي شكل من أشكال التعديل التي يراها.

الحواشي والإحالات

(1)- Jean francois lyotard,The post modern condition,1984
نقلا عن نبيل علي: الثقافة العربية وعصر المعلومات،رؤية لمستقبل الخطاب العربي،عالم المعرفة،ع 265،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،الكويت،يناير 2001،ص135.
(*) من تلك الدراسات،حسام الخطيب ورمضان بسطاويسي:آفاق الإبداع ومرجعيته في عصر المعلوماتية،سعيد يقطين: من النص إلى النص المترابط،مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي،حنّا جريس:...الهيبرتكست،عصر الكلمة الإلكترونية،عبد الله الغذامي:الثقافة التلفزيونية،سقوط النخبة وبروز الشعبي،وإشارات في كتابي"نبيل علي""الثقافة العربية وعصر المعلومات،والعرب وعصر المعلومات.
(**)- عقد بالقاهرة المؤتمر الدولي الثاني للنقد الأدبي،نوفمبر 2000،وجاءت طبعته تحت عنوان:العولمة والنظرية الأدبيّة وأشرف عليه الدكتور عز الدين إسماعيل.
(2) - يعزى الفضل في ابتكار مصطلح الواقع الافتراضيVirtuel Reality إلى"جيرون لانير Jaron Lanier"في أوائل الثمانينات، وتقوم تطبيقات الواقع الافتراضي على خلق بيئات ثلاثيّة الأبعاد باستخدام الرسومات الكمبيوتريّة وأجهزة المحاكاة Simulation بحيث تهيّئ للفرد القدرة على استشعارها بحواسه المختلفة والتفاعل معها وتغيير معطياتها،فيتعزّز الإحساس بالاندماج في تلك البيئة ويتعذّر على الأكثر فطنة تمييزه كأفلام الرّسوم المتحرّكة الممزوجة بالحاسوب. ولمصطلح"الواقع الافتراضي Virtuel Reality"مرادفات كثيرة وردت في كتابات جملة من المفكرين والاستراتيجيين كـ"بيل غيتس"و"جان بورديار" و"نبيل علي"و"علي حرب"و"محمّد شوقي الزّين"و"سمير حجازي"و"شاكر عبد الحميد"،ومن تلك المرادفات؛الواقع الفائق، الواقع الخائلي،الواقع الأثيري،الواقع الاحتمالي،الواقع الاصطناعي،الواقع الشبحي ،الواقع الاعتباري،الواقع التقريبي، الواقع المخلّق،الواقع الأعلى،الواقع الوهمي،والهيبريالي كترجمة حرفية.
(3) - محمد شوقي الزين:تأويلات وتفكيكات،فصول في الفكر الغربي المعاصر،ص226.
(4) - المرجع نفسه،ص211.
(5) - علي حرب:حديث النهايات،فتوحات العولمة ومأزق الهويّة،ص140.
(6) - المرجع نفسه،ص ص174- 175.
(7) -محمد شوقي الزين:تأويلات وتفكيكات،فصول في الفكر الغربي المعاصر،ص213.
(8) - علي حرب:حديث النهايات،فتوحات العولمة ومأزق الهويّة،ص173.
(9)- لقد كان التساؤل حتّى وقت قريب:«ما الذي يمكن أن يكون حقيقة؟وكيفية تولّده في العالم يجده معقله الأصلي في نقطة الالتقاء بين الأنطولوجيا والإبستمولوجيا،حيث يصبح التساؤل الإبتسمولوجي تأويلا لوضع أنطولوجي سابق،تفترض الإجابة عنه نسقا يحدّد التشكيلات القبليّة المكوّنة للمبادئ والقواعد التي تسمح بتعيين الحقيقي من حيث هو كذلك.
(10)- المرجع السابق،ص172.
(11) - عبد الصّمد الكبّاص:«الزمن الأيقوني ودغمانية المستقبل»،مجلة فكر ونقد ،ع 16،الرباط ،المغرب،س2 ،فبراير 1999، ص32.
(12) - علي حرب:حديث النهايات،فتوحات العولمة ومأزق الهوية،ص151.
(13) - أشرف منصور:«صنمية الصورة،نظرية بودريار في الواقع الفائق»،مجلة فصول،ع62،الهيئة المصرية العامة للكتاب،مصر ، صيف/ خريف 2003،ص226.
(14) - نبيهة قادة:الفلسفة والتأويل،دار الطليعة،بيروت،لبنان،ط1، 1998،ص87.
(15) - المرجع نفسه،ص86.
(16) - المرجع نفسه،الصفحة نفسها.
(17) - أشرف منصور:«صنمية الصورة،نظرية بودريار في الواقع الفائق»،مجلة فصول،ص226.
(18) - المرجع نفسه،ص226
(19) - المرجع نفسه،ص228.
(20) - المرجع نفسه،ص ص 19- 20.
(21) - ابن منظور:لسان العرب،تحقيق:عامر أحمد حيدر،م4،دار الكتب العلميّة،بيروت ،لبنان ،ط1 ، 2003،ص545.
(22) - بنيونس عميروش:«معاني الصورة في التراث الإسلامي،تداخل العلامات»،مجلة"فكر ونقد" ،ع 13 ،س2 ، الرباط ، المغرب ، نوفمبر1998،ص141.
(23) - ابن منظور:لسان العرب ،ص546.
(24) - بنيونس عميروش:«معاني الصورة في التراث الإسلامي،تداخل العلامات»،مجلة"فكر ونقد"ص141.
(25) - ابن منظور:لسان العرب،تحقيق:عامر أحمد حيدر،ص546.
(26) -أحمد أبوزيد:«الطريق إلى ما بعد الإنسانية»،مجلة العربي،ص13.
(27) - عبد الوهاب المسيري:اللغة والمجاز بين التوحيد ووحدة الوجود،دار الشروق،القاهرة،مصر،ط1،2002،ص131.
(28) - محمّد الكردي:«مع ريجيس دوبريه في كتابه:حياة وممات الصّورة،تاريخ النظرة في الغرب»،مجلة فصول،ع 62،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة،صيف وخريف2003،ص242.
(29) -Jaques Derrida . spectres de Marx(l'état de la Dette. le travail du deuil et la nouvelle internationale).Edition Galilée. Paris.1993.pp100.101.
(***)- يذهب"سعيد يقطين" في كتابه"من النص إلى النص المترابط،مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي" إلى استعمال مصطلح "المبدع"محل الكاتب لأنّ دوره يتعدّى الكتابة إلى الإبداع(بواسطة استخدام الحاسوب) الذي يتسع لممارسات أخرى غير الكتابة ،والشيء نفسه يقال عن القارئ،وليس ذلك بالجديد بل إنّ المصطلح المذكور تداولته الكتابات النقدية مع اتجاهات ما البنيوية.
(30) - سعيد يقطين: من النص إلى النص المترابط،مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي،ص10.
(31) - عبد العزيز حمّودة: المرايا المحدبة،من البنيوية إلى التفكيك،عالم المعرفة،ع 232،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،أبريل/نيسان1998،ص357.
(32) - سعد البازعي وميجان الرويلي: دليل الناقد الأدبي،إضاءة لأكثر من سبعين مصطلحا وتيارا نقديا معاصرا،المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء،المغرب،ط3، 2002،ص271.

(33) - يقول"باختين":«إنّ العمل الأدبي،والرواني بوجه خاص،إطار تتفاعل فيه مجموعة من الأصوات أو الخطابات المتعدّدة إذ تتحاور متأثرة بمختلف القوى الاجتماعية من طبقات ومصالح فئوية وغيرها».

(34) - بابيس ديرميتزاكيس:«النص التشعبي:ما وراء حدود النص»،ضمن النقد على مشارف القرن الواحد والعشرين:العولمة والنظرية الأدبية،أعمال المؤتمر الدولي الثاني للنقد الأدبي،القاهرة،2000،ص382.

(35) - المرجع نفسه،الصفحة نفسها.

(36) - المرجع نفسه،الصفحة نفسها.

(***) - قول الناقدين:"إنّ المفارقة مقصودة"يعني كيف تعدّ نظريات ما بعد البنيوية نظرية يتجسّد من خلالها النص المترابط من ناحية والنص المترابط"كما عرفنا من قبل هو النص المكتوب على سطح الشاشة؛النص التخيّلي لنص رقمي موجود في الذاكرة الصلبة للكمبيوتر من ناحية أخرى.

(37) - سعد البازعي وميجان الرويلي:دليل الناقد الأدبي،إضاءة لأكثر من سبعين مصطلحا وتيارا نقديا معاصرا،ص271.

(38) - المرجع نفسه،الصفحة نفسها.

(39) - المرجع نفسه،الصفحة نفسها.

(40)-George p.Landow,Hyper/text/Theory,The John Hopkins University press ,1994,p.39.

(41) - عز الدين إسماعيل:« العولمة وأزمة المصطلح»،مجلة العربي،ص165.

(42) - بابيس ديرميتزاكيس:«النص التشعبي: ما وراء حدود النص»،ص373- 374 .

(43) -سعيد الوكيل:« الأدب التفاعلي العربي»، ضمن الثقافة السائدة والاختلاف،مؤتمر أدباء مصر،بور سعيد،الهيئة العامة لقصور الثقافة،القاهرة،ط1، 2005 ص327.

(44) - بابيس ديرميتزاكيس:«النص التشعبي: ما وراء حدود النص»،ص386.

(45) - حسام الخطيب ورمضان بسطاويسي:حوارات لقرن جديد:آفاق الإبداع ومرجعيّته في عصر المعلوماتية،ص54.

(46) -George p.Landow:Hypertext2.0, Baltimore-London, 1997:2

نقلا عن حسام الخطيب ورمضان بسطاويسي:آفاق الإبداع ومرجعيّته في عصر المعلوماتيّة،حوارات لقرن جديد،دار الفكر العربي،دمشق،سوريا،ط1، 2001،ص54.

شعرية المكان وهندسة المعنى

دراسة في الفضاءات الملحمية في إلياذة الجزائر

جمال مجناح - جامعة المسيلة

ملخص:

تحاول هذه الدراسة استجلاء فضاءات المكان في إلياذة الجزائر، انطلاقا من إشكالية البحث في علاقة المكان بالأبعاد المختلفة التي تضمنتها رائعة مفدي زكريا" إلياذة الجزائر" وتأسيسا على بحث شعرية المكان في الإلياذة فلقد ركزت هذه الدراسة على تحليل مفاهيم المركزية والتعالي وربطها بأبعاد الجغرافيا الشعرية والذاكرة التاريخية للمكان.

وسعيا لتحقيق الغاية المرجوة من هذا البحث الموجز، تم التركيز على تحليل ظاهرة المكان باعتباره عنصرا مهيمنا يمكن سبر أغواره بدء من ظاهرة المكانية في العنوان ثم بحث مفهوم التعالي الكامن في المقدس، وصولا إلى شعرية الجغرافيا وانتهاء بالمكان والتجربة التاريخية.

كما أن الفضاءات الشعرية التي تأسست في النص على شعرية المكان، إنما ترتقي دلاليا نحو أبعاد أعمق تتجاوز مفاهيم الصورة والخيال. وتتعالى بوساطة الوجود الشعري – في أشكاله المختلفة- أفق أنطولوجي، يحيل الخطاب الشعري على قضايا الانتماء والهوية والتمركز في الذات والوجود،وهي القضايا التي حاول هذا البحث الوصول إليها من خلال دراسة شعرية المكان في إلياذة الجزائر.

الكلمات المفتاحية : المكان- الشعرية-الفضاء- البنية

مدخل :

تعددت قراءات إلياذة الجزائر لمبدعها مفدي زكريا،وهذا التعدد لا يعني نهاية القراءة إذا ما أخذنا بالاعتبار أن النص الأدبي عامة والشعري خاصة مصدر لا ينضب من الدلالات والمعاني لتنوع المناهج والرؤى. كما أن طبيعة الخطاب الذي توفره الإلياذة تفتح مجال الدراسة والتحليل على أكثر من قراءة،لأن تلقي النص نسبي ومتغير بتغير الزمن والرؤيا والمنهج.

من هذا المنطلق يمكن اعتبار نص "إلياذة الجزائر" نصا منفلتا تتعدّد عناصر سياقه الثقافي والجمالي، إذ يتوفر فيه التنوع العلامي الضروري لتخصيب النص، ما يسهّل على الدارس خوض مسالكه. وإذا كان الخطاب الشعري يستند على خلفية معرفية فإنه لا بدّ أن يكون لعناصر السياق (الزمن، المكان، الانسجام) أثر ودور في فكّ شفرته. وهنا يمكننا أن نفترض أن نص الإلياذة تأسس على اختيار مفهوم المكان كاستراتيجيه تبليغ لخطابه وحمولاته الفكرية والنفسية.

وما دام المكان عنصرا في السياق، فإنه يمكن اعتماده في قراءة النص،"وبهذا المفهوم" يمكن القول بأن المرسل يمارس ما يسميه(فيجن شتين) بلعبة اللغة، في تشكيل الخطاب وفقا لاستراتيجيه معينة، لأنه يرتبط بهذا المفهوم المحوري الجديد ارتباطا وثيقا بنظرية الاستعمال اللغوي"[1].

وإذا ما عدنا إلى السياق العام لميلاد النص، فإننا سرعان ما ننتبه إلى أن الشاعر اقتحم فضاءات متعددة الأبعاد، تقوم على استلهام أنساق ثقافية فاعلة ودالة أسّس عليها البنية الكلية لموضوع الملحمة. وهذه الفضاءات يمكن أن نوجزها في أربع حفريات معرفية تشكل الأنساق الثقافية المضمرة التي سيتأسس عليها البناء الملحمي وهي: فضاء المقدس وفضاء التاريخ, وفضاء الزمن وأخيرا فضاء المكان.

تشكّل هذه الفضاءات البنية الكلية للموضوع ولاستراتيجيات التبليغ وما يمكن أن تشير إليه من علاقات في النص أو ما تحققه للنص من قرائن تستهدي بها القراءة. فهي بمثابة المؤشرات والموجهات التي تحيل على البؤر الدالة و الفضاءات الملحمية، كما أن الجغرافيا الشعرية –باعتبارها- من المكونات المكانية الأساسية الحاضرة في نص الملحمة لها أهمية خاصة في بناء التقاطبات الحدية ، حيث أن الملاحظة الأولية تفترض أن البنية المكانية في الملحمة مؤسسة على مجوعة من التعارضات التي تسند الأبعاد الفكرية والدلالية في النص. وبهذا يمكن اعتبارها أحد المعايير التي تمكننا من استنطاق المكان في نص الملحمة.

وأمام توسع حضور الأبعاد الجغرافية والتاريخية والدينية، فإنها ظلت مرتبطة ببنية المكان باعتباره جغرافية شعرية كلية، ولا أدلّ على ذلك من اختيار عنوان الملحمة " إلياذة الجزائر"، وهنا يضعنا الشاعر أمام مشهد شامل يجعل من المكان مفتاحا بنيويا وسميائيا متعدد الدلالات.

فالصورة العنوان تدفع البعد المكاني إلى سطح النص وتضعه في مجال القراءة، كما أن المكانية(شعرية المكان) تختزل مفهوم الوطن الخلفي للقصيدة، والذي يوجهنا إلى طبيعة ميلاد ه، فالجزائر الشعرية ترتبط بميلاد ذي طبيعة ملحمية، تمتدّ في فضاء الزمن التاريخي وحركيته،وباختيار هذا المسار" الملحمي"، فإن النص يهيئ المكان لأكثر من علاقة تتدافع خلالها عناصر المجهول والمعلوم،"لأن القصيدة تظهر المجهول في المعلوم، وتقيم جدل هذه الثنائية داخل الصورة الشعرية، لتصبح هذه الأخيرة مكان الكشف الشعري"[(2)]، وهو ما يجعل الأبعاد الملحمية حبلى بالنماذج والأفكار والرؤى.

1 - مكانية التعالي في البنية المرجعية للعنونة

تحيل البنية التركيبية للعنوان على أكثر من بعد، ويتداخل في مستواها الشعري والتاريخي والجغرافي والاجتماعي، وإذ تصبح الجزائر المكان المعلن للعمل الملحمي،فإن مقياس الجمالية يعدّل مفهوم المكان الجغرافي ذي الأبعاد السياسية والاقتصادية إلى مكان/جزائر شعري يركّبه ويقترحه ويحدّد ملامحه باختلاقه شعريا وبوجوده من خلال الصورة الشعرية. وهنا فإن "الطبيعة الشعرية لوجود المكان في النص،"تأخذ في الاعتبار العناصر النوعية المفروضة على كل عنصر مكاني،لأن كل تلك العناصر تتكثف بطبيعتها المجازية في النص" [(3)]، وهو ما يجعل منها بنية متعددة الاحتمال والدلالات، لوقوعها ضمن دائرة العمل الفني الذي "يجمع بين الوقائع الاجتماعية والبنيات المستقلة المتعددة الدلالات"[(4)].

يكشف إعلان هذه العنْوَنَة "إلياذة الجزائر" عن الأبعاد الملحمية الممكنة، لأن مصطلح الإلياذة يختزن الخلفية الملحمية التي تتقاطع مع "هوميروس"و" فرجيل"، وغيرها من عيون هذا الجنس في الآداب العالمية. لذلك، يفتح هذا البعد النص على قراءة تستكشف عالما ملحميا، وتصبح لفظة "الإلياذة" بنية كلية تخصّب النص وتهيّئه لتجعل منه احتمالا نصيا لعالم جديد، ليس انعكاسا لأي عالم قائم، سواء في الخارج أو في الداخل"[(5)].

لا تكتفي هذه البنية (الإلياذة) بشحن النص بالبعد الملحمي فقط، وإنما تتقمّص وظيفة الدليل عند المتلقي لكونها مؤشرا يدل على الممكن، وإذ تتحوّل الإلياذة للجزائر، فإن هذا العالم/ المكان والفضاء، يحوّل محور القراءة من الفضاء الملحمي اليوناني الذي أثاره مصطلح"الإلياذة" إلى فضاء ملحمي جديد ينقل مكانية النص من البعد اليوناني إلى البعد الجزائري، مع المحافظة على استمرار توتّر النّفس الملحمي الذي تثيره العنونة.

وأمام هذا المشهد فإن اختيار هذه العنونة لم يكن اختيارا متروكا للصدفة أو لمجرد توارد الخواطر، بل يمكن اعتباره من الأبنية المحورية لنص الإلياذة، لأنه شكل خطابا مشبعا بالدلالات، وحقق التواصل بين النص والمتلقي، وهنا لم يعد الشاعر مصدر البث، بل إن النص- بهذا تركيب- تملك فاعليته الذاتية باعتماده على مفهوم الجملة الخطاب،أو ما أسماه (دومنيك مانغينو) "الجملة النواة". وباختيار هذه العنونة يمكن أن ندّعي أنّ"الشاعر استطاع أن يجعل من نفسه،وهي ذات مبدعة شاعرة، طاقة تتفاعل مع المكان وتتّحد به وتحبّه وتقدّسه وتحسّ جمالياته"[(6)] .

تصبح العنونة(إلياذة الجزائر) علامة أولية و نصّا مضاعفا، يمتلك وظيفة مرجعية، تقوم بدور الإحالة على المرجعيات المختلفة ، ومن ثمّ فإن القارئ يمكنه تحسّس أهمية هذه العلامة/النص، بما تحيل عليه من نفَس ملحمي، وما تهيئ له من أجواء تساهم في بناء العالم المتخيل للنص. وليس عنوان الإلياذة هو العلامة الوحيدة في النص التي تكتسب هذه الوظيفة المرجعية. فكثير من الدراسات أحصت عدد أبيات إلياذة الجزائر [(7)]غير أنها لم تبحث في سرّ العدد (ألف بيت وبيتا) ولا الإحالات الممكنة التي يضيفها العدد (عشرة) الذي يتألف منه كل نشيد من أناشيدها*.

لهذا العدد - فيما يبدو- وظيفة مرجعية، تحيل على ما ارتبط به في الخيال الأدبي والشعبي. وهو ما يمنحه القدرة على المساهمة في بناء عالم النص -ونقصد به - هنا المكان الشعري المتخيل، لما يثيره من خطاب تخييلي. و بالتالي فإنه هو الآخر من الأنساق الثقافية المضمرة التي تساهم في تخصيب الفضاء الملحمي للقصيدة بالخارق والخرافي والأسطوري. فالرقم ألف وواحد، يحيل الخيال على المرجعية التراثية. فهو يذكر القارئ بألف ليلة وليلة، وبأجوائها الأسطورية، كما قد يدل على طابع الحكاية الذي أراده الشاعر لملحمته وهو ما يتفق مع فكرة سرد تاريخ المكان/ الجزائر، والذي يلخص من خلاله أيام الجزائر[(8)].

وإذا بحثنا في حكاية العدد عشرة فإننا نجده يرتبط بتراثنا الديني، فهو علامة مرجعية ترمز للبشرى والفرحة الغامرة، وفكرة البشرى تحيل على موضوعة العشرة المبشرين بالجنة، ويبدو أن هذه الخلفية تكتسي أهمية في بناء الفضاءات الملحمية في النص، والتي تبدو أنها تريد أن تتاخم حدود المطلق وتتعالى نحز المقدس، لأن هذه الخلفية الكامنة وراء العدد تعطي الفكرة بأن البشرى حقيقة علوية قبل أن تكون شعرية، ومن ثمّ فإن المكان موضوع الملحمة ليس كأي مكان لأنه يزاوج بين المقدّس والتاريخي والأسطوري. فهو مكان يبشّر ويتغنى بالانتصار، وهو كذلك أرض مقدّسة تشكّل أرضا خلفية للقصيدة.

ومن خلال تحليل هذه البنيات المرجعية " الإلياذة، الجزائر، العدد " يتشكل لدينا تصور أولي يجعل من هذه الملحمة بناء فنيا يتشكل من جغرافيا شعرية تعيد خلق المكان بوساطة الجمع بين الإبداع الشعري والخلق الإلهي.ولذلك فإن الشاعر يهيئ للمكان ما استطاع من أنساق ثقافية ومرجعيات دينية وتاريخية تؤهل القصيدة وخلفيتها المكانية لتتبوأ مفهوم التعالي والانطلاق في رحاب الفضاء المطلق.

كما أن البنية المرجعية في عمقها الثقافي تحاول أن تؤسّس – في النص- لفكرة الاعتداد بالذات،ومركزية الأنا، فظهور"الجزائر" في واجهة العنوان وفي صدارة بعض مقاطع الإلياذة يوجّه هندسة المعنى إلى ثنائية العلوي في مقابل السفلي، و هذا الاتجاه يبدو منطقيا ومنسجما مع فكرة المقدّس والمتعالي المصاحبة لفضاءات النص المختلفة. فالفضاء الدّيني مقدس بمصادره الإسلامية والمسيحية ، والفضاء التاريخي متعالي هو الآخر بأمجاده وأيامه الناصعة في الأزمنة القديمة، والفضاء الثوري يتقدّس بمشروعية جهاده وشهدائه وثورته.

هذه الفضاءات في صدارتها وأوليتها، تكرّس فكرة التعالي والاعتداد بالذات. وهو تعالي مهيمن على بنية النص، يقوم في مقابل تعالي الآخر وهيمنته في نصوصه المختلفة. ونقصد هنا نص الخطاب الاستعماري الذي ظل يكرّس صورة دنيا للآخر، ما يبرر فكرة مركزية الأنا التي إنما هي رد فعل ومقاومة لمركزية الآخر.

هذا الاستنتاج الأوّلي يفتح البنية المرجعية على عقدة الحكاية في نص الملحمة بحيث يتجلى مركز الصراع بما يعكسه من صراع على الثقافة والهوية والوجود، وهو ما يشبع نص الملحمة بالمفهوم السردي للحكاية " جزائر يا لحكاية حبّي"[9] ، فعنصر الحكاية هنا هو هذا الحب المقدّس للمكان،والذي يجعل من علاقة الحبّ أهم عنصر لسرد تاريخ العشق بين الذات الجماعية والمكان، وهو كذلك الموضوع الذي يفجّر ما استقرّ في الذاكرة الجماعية من قصص التجاذب والصراع مع الآخر، وإن كان في ظاهره صراع على المكان، فإنما هو في بنيته العميقة يختزن قصة صراع ثقافي خفي على هوية المكان ومرجعياته.

فالشاعر لا يكتفي "باستحضار الماضي بوصفه سببا اجتماعيا أو سابقة جمالية، بل يجدّد الماضي ويعيد تصويره كفضاء"بيني" عارض يبتدع أداء الحاضر"([10]، ولذلك فإن صدارة بنية المكان في العنوان، وما هيّأه الشاعر من بنيات مرجعية، إنما تحضّر لنمذجة الأمكنة في النص ثقافيا ومعرفيا وفكريا وفق قيم يقصد تكريسها في متن الملحمة.

تشكل البنية المكانية -الجزائر- في نص الملحمة وعاء شعريا هو مركز العملية الإبداعية، ومن ثمّ فهو جغرافيا شعرية لها دورها وأثرها في إنتاج دلالات النص بما تختزنه من رصيد ثقافي وتاريخي، ومن ثمّ فهي هوية هذا العمل الفني، و"يخطئ من يفترض(أنه) تكوين جامد أو محايد"[11] ، فالمكان/الجزائر، هي الذات الجمعية أو هي الانتماء والهوية والثقافة، وهي كل ما يمكن أن يشير إليه المكان سواء أكان ظاهرا أم مضمرا- وكما قلنا سابقا- هي ذات تقوم في مقابل الآخر، وبهذا المستوى هي مكان فارق ولحظة بينية وتطابقا حدّيا، أي أنها تجمع بين مفاهيم المكانية والزمانية.

لعلّ الشاعر أراد بالتركيز المكثف على مكانية الجزائر في نص الإلياذة-بالإضافة إلى العنوان- اختلاق نسيج من الثنائيات التي ترتسم عليها مفاهيم السياق التاريخي والثقافي الذي وجدت فيه. فاللحظة الإبداعية كانت بعد بضعة سنوات من الاستقلال، ولم تفتقد خلالها نشوة النصر، إنها فترة "ما بعد" أي ما بعد تواجد الآخر، وما بعد انكساره وجلائه بالقوة. فهي هنا إشارة إلى مسافة مكانية وزمانية تخطّت فيها الذات مرحلة الصدمة، وحاجز الماضي القريب، متجهة إلى مرحلة جديدة تستأنف فيها حياة المستقبل. لذلك يحضر المكان الذات في النص، ممتلئا بقيم الوجود الجديد والاعتداد المتعالي والإبداع المنتشي بالنصر.

فهو يكرّر مع مطلع كل نشيد إعلان الميلاد المقدّس للذات الجمعية/ الجزائر: جزائر يا مطلع المعجزات[12] جزائر يا بدعة الفاطر[13]جزائر يالحكاية حبّي [14] جزائر أنت عروس الدنا [15]. إن تكرار الميلاد المقدّس للمكان لا يعدو كونه استمرار للإعلان الأول في عنوان النص. ومن ثمّ فإن هذا الإعلان المرفق بأسلوب النداء يشكل فضاء حدّيا يفصل بين الأعلى والأسفل، والبعد والقرب ، لأنه في خلفيته فصل بين ثقافتين ومرحلتين وذاتين مختلفتين.

الصراع الذي تمثّله هذه المعطيات الأولية، جزء من محطّات التقابل والتصادم بين الأنا والآخر. إذ أنّ الذات الجماعية التي يشكلها نص الملحمة، تتجه -عبر كلّ الأناشيد- إلى تذكير الآخر بوجود الأنا وامتلاكه لمعطيات حياته ضمن حيّزه الجغرافي والتاريخي والثقافي. ومثلما أنشأ الآخر سردية أو سرديات تتميّز بطابع الإلغاء والتعالي والتمركز، فإن نص الملحمة ينشئ سرديته الخاصة به، استنادا إلى التجربة

التاريخية باعتبارها فنا قصصيا يروي حكاية الذات الجمعية. ولذلك يتحرر الشاعر الملحمي من قيود الواقعة التاريخية ليؤسس خطابا يتجاوز الحدود بين التاريخي والشعري، ليمتزج الشعري بالتاريخي.

يمنح العنوان -بما يضمره من أنساق ثقافية- القراءة مجموعة معطيات يمكن أن تشكل مفتاحا جوهريا يعين على تفكيك البنية العميقة التي تشتغل عليها دلالات النص. فإلياذة الجزائر يمكن استبداله بحكاية الجزائر. وهنا تتقمّص الذات دور المنشد والمنتج لفضاءات هذه الحكاية، ومعناه أن القارئ يصبح أمام راو لسيرة المكان، غير أن هذا الراوي يمتلك من الأدوات الفنية والتخييلية، ما يمكّنه من تحويل التجربة الملحمية إلى مجموعة خلاصات سردية تمتلك خصوصياتها الثقافية والاجتماعية والجمالية. ومرة أخرى نجد أنفسنا أمام خطاب شعري وثقافي وتاريخي يقوم في مواجهة أطروحات وخطابات الفكر الكولونيالي.

2 - **اللازمة (العنونة الداخلية)ومكانية المركز والهامش**

مركزية الذات والمكان والتاريخ التي يحيل إليها العنوان لم تأت عرضا، بل هي تبئير(focalisation) على موضوعة ثقافية فكرية تؤكد هوية المكان والذات، وتقوم كبديل يعلن انتماء محددا وهوية ثقافية، كما ينشئ مقولة خاصة هي "جزائر جزائرية" في مقابل مقولة الإلغاء الكولونيالي: "جزائر فرنسية". وهنا يتوحّد الشعري والثقافي والسياسي والتاريخي، لتأكيد وترسيخ خطاب الأنا باعتباره خطابا رافضا ومتحدّيا لمقولات الآخر. فاللازمة إعلان وجود مستقل ومنتم للذات، بل إنها إنشاء ثقافي يعيد الأنا الجمعي للمركز،في مواجهة" الإنشاء الثقافي الذي أسقط غير الأوروبي إلى مكانة ثانوية عرقيا، وثقافيا، ووجوديا"[16].

هذه الإحالات التي تتشبّع بها العنونة ليست مجرد ظاهرة وصفية، بل هي طريقة مميزة لاستحضار المرجعيات المختلفة،المعلنة والمضمرة، فهي أشبه ما تكون بالحضور المجازي والاستعاري الذي قد تبلغ القراءة أبعاده، كما أنه ليس مجرد تسمية بقدر ما هو تعبير عن " قدرة اللغة على الإحالة إلى المرجع لم يستنفدها الخطاب الوصفي، لأن الأعمال الشعرية تحيل إلى العالم، بطريقتها المتميزة، التي هي الإحالة الاستعارية"[17].

وعبر هذه البنية المرجعية تتراءى الأبعاد المعرفية والثقافية الكامنة، وكأن "مفدي زكريا" قد وجد في " الأطر المعرفية مرجعية يغترف منها صوره. مادام يدرك أنها تلامس شغاف كلّ عربي. ولا حاجة له في الإفاضة والإطالة. وإنما تكفي الإشارة المختصرة العامرة بالدلالة. والتي تفتح في ذهن المتلقي سيلا من التداعيات، يرجع بها القهقرى إلى ذلك الأصل الذي يمتد به بعيدا في أعماق الثقافة الواحدة[18].

وإذ وقفنا على مكانية العنونة باعتبارها وحدة مرجعية تفتح النص على أبعاده الثقافية وعلاقاته بجدل الذات الجمعية والآخر، فإن امتداد هذا التأثير لا ينقطع عبر النص، ولذلك وحّد الشاعر بين العنوان وبقية أجزاء عمله الملحمي بعنونة داخلية تتكرّر خلال أناشيد اصطلح عليها باللازمة، والتي تبدو استمرارا يكرّس جدل العلاقات الثقافية والمعرفية التي حشدها الشاعر .

لقد هيّأ الشاعر لنصّه حشدا تاريخيا ومعرفيا وثقافيا بعيدا عن كلّ خلط بين الحقيقة العلمية والخيال الشعري، فهو بالإضافة إلى العنونة الخارجية، والتي تدخل في باب التسمية في الثقافة الإنسانية بكل ما تعنيه هذه التسمية من انتماء ووجود وإعلان ميلاد، يضيف إلى النص عنوانا داخليا هو اللازمة [19]، ومن البديهي أن نقول مع القائلين بأن هذه اللازمة لا تتخطى أن تكون لها وظيفة شكلية صرفة، وكأنه ليس لها من أثر في النص، سوى أنها وصْلة تريح القارئ أو المنشد وتهيئه للانتقال إلى النشيد اللاحق، أو هي الخيط الرابط الذي يشدّ مجموع المقاطع إلى بعضها. وإذا اجتهد بعضهم فلا يضيف على ما سبق سوى أن"

اللازمة في الملحمة بمقام (الأنشودة) في المسرح الشعري، تتكرر لتوكيد المعنى السابق، ولترك الجو العام- جو البداية- يطغى على كلّ أجزاء النص، وهي تشبه ما كان القدماء يطلقون عليه اسم الراوي"[20].

ومهما أسندت للازمة المتكررة من وظائف شكلية ،في الجانب الإيقاعي أوفي تحقيق الانسجام وربط أجزاء النص وغيرها من المعايير،فإن ذلك لا يبرر أن يهمل القارئ الأبعاد الملحمية التي حرس الشاعر على تأكيدها في اللازمة، فموقعها يلتقي إلى حدّ بعيد مع مفهوم المقدّس والتعالي الذي أراده الشاعر لأمكنته في النص، إذ إن تضاعف تكرارها إلى مائة مرة جعلها تتشبّه -في النص- بالصلوات والتراتيل والتسابيح في الأداءات الدينية والطقوسية لأجل تقديس المكان الذي أسسه الشاعر منذ البداية على مفهوم التعالي أو المكان العلوي المتباعد في علياء الطهر والروحانية الطاغية.

هذا المنحى يعود بنا إلى فكرة حضور الذات الجمعية في مقابل الآخر، لأن مفهوم المكانية يستمرّ في تمركزه في الذات،فحينما يردد الشاعر في نص اللازمة :

شغلنا الورى، وملأنا الدّنا بشعر، نرتله كالصلاه

تسابيحه من حنايا الجزائر[21]

إنما يوحي بذلك إلى استمرار حضور الذات الجمعية المصاحبة لتلك الأداءات الطقوسية، ويختزل هذا البعد باعتماد وتكرار ضمير المتكلمين"نا" والمتلازم مع فعل الصلاة والتراتيل والتسابيح المنبعثة من نفس المكان (الجزائر) والذي يمثل بؤرة ومرتكز العمل الملحمي.

وهو حضور يثبت مركزيته في المكان لارتباطه بأبعاد مكانية واضحة فالفعل "شغل" يختزن في دلالاته البعد المكاني من حيث مفهوم الاحتواء، والتمركز، وفي ارتباطه بضمير المتكلمين إنما يؤسس لحكاية الملحمة عن طريق سرد قصة تفاعل الإنسان والمكان والتاريخ، كما أن مفهوم الاحتواء يشير إلى طبيعة هذا التفاعل المكاني والإنساني باعتباره مركزا كونيا يواصل مسار الحراك الملحمي في النص وعلاقته بالخيال وبالتجربة التاريخية، لأن مركزية الذات تتحرّك ضمن لاشعور ثقافي يعيد إنتاج نوع من علاقة المركز والهامش في ظلّ فضاءات ثقافية وتاريخية تسهم في هندسة دلالات النص.

إن الطبيعة المتكررة للازمة نصّا وروحا، وعبر مختلف مقاطع النص، لا تساهم في ربط هذه الأجزاء فحسب، بل هي تعيد إنتاج المكان وتحيله إلى زمن ملحمي فاعل يعيد إنتاج ذاكرة المكان، وتتحقق الحركية والصيرورة عبر الفعلين :" شغلنا، ملأنا "، فكلاهما يتضمّن بعدا مكانيا يحدّد نقطة مركزية كونية، نسجها الخيال الشعري، كما أن تكرار اللازمة يتناسب منطقيا مع طبيعة وطقوس المقدّس ويكرّس مفهوم التعالي، أو ما يمكن تسميته المكان العالي، فتكرار الترتيل والتسبيح والصلاة الممارس شكليا مع تكرار اللازمة في النص يعيد إنتاج نفس المفهوم المركزي للمكان، ولكن في بعد روحاني يتسامى بالمكان والذات لتحقيق المركزية.

فاللازمة في النص تتحوّل إلى صورة أيقونية محمّلة بحركية تاريخية وثقافية تعيد بعث المكان من أعلى وباعتباره مركزا ثقافيا وحضاريا، ومن ثمّ فإن إنتاج هذه الحركة المكانية من خلال تكرار اللازمة، إنما يحقق عنصر الملحمية في حراك مجازي محمّل بالأبعاد الثقافية والتاريخية والاجتماعية للذات الجمعية، التي تنبعث في النص بإسناد الفعل إلى ضمير المتكلمين " نا ". ولذلك فإن هذا العنصر الملحمي يتحرّك بحسب "علاقته مع التكوين التاريخي للثقافة. فيأخذ فيها حراك الكتلة الجمعية منحىً ملحميا يتأسس مع زمن خاص، هو الزمن الملحمي، الواسم للنص الشعري بسمات تختلف عن مواصفاته في النتاجات الاجتماعية والأدبية الأخرى.[22]

تكرار اللازمة يجد ضرورته في محاولة بعث العلاقات التاريخية والثقافية الكامنة، فهي المركز الذي تتحرك في فلكه كلّ المكونات، كما أنه مركز يتميّز ببعده الكوني وبقيمته الثقافية التي تؤكّد كلّ مرة علاقة جانبية قلب مفهوم علاقة المركز والهامش باعتبارها علاقة تاريخية ودورة زمنية للحضارات التي ظلّت تتبادل المواقع بين نقطتي المركز والهامش. وهذا البعد الكوني أو العالمي لطبيعة تؤكّده الذات الشاعرة كلما سنحت المناسبة الشعرية لذلك، وإذا ما عدنا إلى هذه العلاقة في اللازمة نلاحظ أنها تتكرر من خلال علاقات الأفعال "ملأنا، شغلنا" بما يليها في السياق الشعري الذي يقرن مفهوم الاحتواء والمركزية بتأكيدات مكانية وزمانية " الورى، الدنا"، ثمّ يخصص كل الفاعلية على مستوى مركزي وفي مكان محدد هو "الجزائر" (تسابيحه من حنايا الجزائر).

هذا الاتجاه إلى إنتاج العلاقة المكانية بين المركز والهامش، لا تختصّ به إلياذة الجزائر فقط، بل نجد له أثرا واضحا في كلّ إنتاج الشاعر وعبر المراحل المختلفة، وهو ما يؤكد أيضا طبيعة النسق الثقافي المضمر الذي تتحرك في سياقه البنية الشعرية. ويمكن أن نتعقب هذا الأثر في أعمال الشاعر " اللهب المقدّس" و " أمجادنا تتكلم"، حيث أن العلاقة الكونية للمكان تتقاطع في عدة نصوص منتشرة في هذين العملين، ومن ذلك قوله :

ألق في مسمع الزمان مقالا — واملإ الكون روعة وجلالا

وابعث الشعر كالتسابيح يختا — لُ إلى عالم الخلود جمالا[23]

وقوله : وطني أنت جنّة الخلد في الأرْ — ض فهيهات في الورى أن تبيدا[24]

وقوله: أرضَ الجزائر والذكرى تهدهدني — فينتشي الكون من ترجيع آهاتي[25]

وقوله : سكر الكونُ من نشيد الليالي — أتركوني ... ما للنّشيد وما لي [26]

وقوله: غنّ للكون يا(نوفمبرٌ) شعري — أنتَ من أسكرَ الدنا بنشيدي[27]

يستند مفهوم المكان المركز إلى مجموعة مؤشرات دلالية، تاريخية وثقافية، ولذلك فإن اللازمة في الإلياذة تؤسس هي الأخرى لمفهوم المركز إذا ما نظرنا إلى موقعها في نص الملحمة، لأنها المحور الذي تدور في فلكه كل المقاطع/ الأناشيد بما يضفيه من بعد كوني على المكان. وهذا المفهوم يعيد الشاعر إنتاجه على مختلف صفحاته الشعرية.

تشكل المركزية -في بعدها الجمالي والتاريخي والثقافي- النسق الثقافي الخفي الذي أسس عليه زكريا أغلب إبداعه،إن لم نقل كلّ إبداعه، وهو من منظور فكري إعادة صياغة شعرية لمقولتين متصارعتين تلخصان حركة الصراع التاريخية بين المركز والهامش. وبشكل أدق بين فكر استعماري له طروحاته وشعريته الخاصة، وفكر مقاوم متحرر ينتج هو الآخر مقولاته الشعرية والفكرية . ويبدو أن مفدي زكريا يعيد إنتاج هذه الأبعاد متأثرا بالنسق العام الذي أوجد هذين الفكرين المتصارعين عبر التاريخ ومن خلال مركزيتين ثقافيتين تبادلتا الأدوار على مرّ الحضارات.

وإذا ما عدنا إلى قضية بنية العنونة كمرجعية ثقافية وشعرية في شعر زكريا، فإن مفهوم المركز والهامش يتجلى في كلّ العناوين التي اختارها لأعماله، ويمكن أن نستند إلى مفهوم التعالي الظاهر في عناوين مثل "اللهب المقدس [28] أو "أمجادنا تتكلم"، فعلاماتا المقدّس والمجد، تتضمنان مفاهيم التعالي والمركزية المصاحبة لذاكرة المكان.

ولذلك فإن المكانية في الشعر العربي كثيرا ما تعيد إنتاج هذه المفاهيم شعريا ونخص الشعر العربي المقاوم أو التحرري، حيث أن موضوعة المكان فيه لا تفتأ تعيد صياغة فكرة علاقة المركز/الهامش باعتباره من المقولات الرئيسة التي ولدها الصراع التاريخي شرق/غرب أو جنوب/شمال. وهو ما يكشف عن "المعرفة المكانية، التي تحبل بها الموضوعة في الذهن العربي الإسلامي، حتى تطلّ علينا بثقلها التاريخي و الثقافي وقد اغتنت بكل الإيحاءات التي يتلبّسها الشعر عند الإشارة والرمز .. وكل شاعر يستند-في هذا- إلى الضمير الجمعي الذي شكله الدين، والثقافة، والتاريخ المشترك"[29].

العنونة التي اعتمدها زكريا وكذا اللازمة، يمكن أن تكون صورة أيقونية وبنية مرجعية، أسهم الخيال، من خلالها، في بناء خلفية شعرية للمكان اعتمدت على نموذج نمطي يبدو ردة فعل لمركزية الآخر. وكأن بالشاعر يجادل الآخر من نفس المنطق والرؤيا. ومن ثم راح الخيال يحوّل المكان إلى نقطة مركزية كونية تتأثر بتاريخها ومعطياتها الفكرية والثقافية. وما يجعلنا ندّعي هذا التصور ما تتواتر عن خيال الآخر من إنتاجه لمركزية ذاتية تخصّه في سردياته وأشعاره المختلفة، أسّس من خلالها منطق المتفوق الذي امتلك حقّ إعادة تشكيل المكان الشرقي بما يناسب ذاتيته ومعطياته[30]

هذه المعطيات التي تتجمّع حول المكانية، من خلال قراءة بنية العنوان واللازمة، التي تتراوح بين مفهومي المركز والهامش كأبعاد مكانية ثقافية، تجعل من نص الملحمة ومن صورة المكان فيها نصا ثقافيا يشتغل شعريا وفق آليات الرمز والإشارة وضمن سياق سيميائي يتشبّع بنظامه الثقافي والاجتماعي والتاريخي. لأن الأمكنة-بهذه الصفة- تتحول إلى علامات يستعيرها الخيال محمّلة بأنظمتها الاجتماعية والثقافية، ومن ثمّ يعود بإمكان الأمكنة أن تشكل نوعا من النمذجة ذات الطابع السيميائي،"وهو تحويل الظواهر الطبيعية والأشياء الفيزيقية إلى حقائق سيميوطيقية "[31]

3 - المكان وشعرية المقدّس

في هذا المنظور نلاحظ أن معالم المكان تتجسّد باعتبارها من علامات ومكونات النص،وإذا ما اعتبرنا الأمكنة بنية محمّلة بنماذجها وعناصرها الثقافية، فإنها تحضر في النص الأدبي مخصّبة بتلك المضامين والأبعاد، والتي لا تنقطع عن ارتباطها بمكوّناتها التاريخية والمقدسة والواقعية. ومن ثم فإن الشاعر يواجه صياغة فكرية وثقافية لجماليات المكان تتأسس على استنطاق الأبعاد المعرفية في النص ونمذجتها، بما يناسب سلسلة القيم التي يريدها لهوية أمكنته، وبإعادة اكتشاف الماضي محمّلا بالتجارب المختلفة وممزوجا بالعواطف التاريخية والدينية، التي لا تنفصل عن ذاكرة المكان وإحالاته الممكنة.

هذه الأبعاد التي خصّبت صورة المكان بما تضمنته من إشارات، وما اختزلته من معرفة، لم تفقد النص الشعري قدرته الترميزية والجمالية، من حيث هو متخيل ركز على تصوير هوية الأرض عبر منظور جمالي متخيل أو واقعي، فبعث حركة شعرية أنتجت أبعاد المكان وجعلته خلفية.

وهو موقف جمالي وإيديولوجي جعل من المكان علامة مهيمنة حددت من خلاله انتماءها وهويتها، وهذه الحركة نهضت في ظل مواجهة الإلغاء من المكان، وهو ما يبرر هذا الحشد من الحفريات المعرفية والدينية والثقافية التي أسس عليها الشاعر نص الإلياذة.

فمسألة علاقة المكان بأبعاده المعرفية، تبدو قضية عادية في ضوء المناقشات الفكرية والسياسية والعلمية بصفة عامة. لكنها حينما تتحول إلى نص شعري وإنتاج إبداعي يقوم على المزاوجة بين الخيالي والمعرفي، فإن المسألة تصبح أكثر تعقيدا عند محاولة بحث أبعادها الدلالية. إذ يصبح الفصل بين الشعري والواقعي،أو بين المتخيل والذاكرة، حقلا صعبا تتشابك ،في مستواه، الأحداث والمعارف واللغة والمتخيل.

ومن ناحية ثانية فإن نص الإلياذة المرتبط بصورة المكان يبدو أنه أنتج في شروط اجتماعية وسياسية وثقافية قامت على مركزية الآخر ممثلة في مقولاته الاستعمارية. ولذلك فإن النص الشعري ميدان آخر من ميادين المواجهة والوقوف في وجه ثقافة الإلغاء، سلاحه في ذلك خيال شعري يصوّر الذات ويردّ على الخيال الاستشراقي وتصوراته.و من ثمّ "فإن المقاربات الدلالية واللسانية تركز على العلاقة الجدلية بين النص والمجتمع ، كما تتحدّث عن وظيفة النص في وسطه الاجتماعي" [32] والإبداعي المتجه إلى محاولة استعادة المكان باعتباره مكونا وجوديا وعنصرا من الهوية وأخيرا نموذجا ثقافيا.

انفتاح المكان على المقدّس، يتجه إلى البحث في علاقة التجربة الشعرية بالنص المقدّس باعتباره رمزا دينيا استلهم علاقة المكان بأحد المكونات الثقافية الأساسية -وإن كان مفهوم المقدّس يتسع ليشمل كل المفاهيم والنصوص الدينية الموظفة- فإن الدراسة تقتصر على ما له علاقة بالتأملات في المكان والتي ترتكز في الغالب على العلاقات الذاتية والعامة بالأمكنة. حيث أن مفاهيم القداسة والمكان العالي ظلت حاضرة في الذات الشاعرة باعتبارها تجربة خاصة وعامة ارتبطت بالواقع التاريخي والثقافي وبصورة عامة بطبيعة الصراع القائم على هوية المكان.

ومن ثم فإن مفهوم المقدّس يتجلى في إلياذة الجزائر في البعد الروحي الذي أضفاه الشاعر على أمكنته والتي يعتبرها مصدر انتمائه، وعنصرا في كيانه ووجوده. ولذلك كانت صورة الجزائر على طول النص فردوسا أرضيا ومعجزة إلهية تستعاد من خلالها منظومة القيم الدينية والأداءات الطقوسية التي تؤسس لمفاهيم أخرى ركزت على قيم الاستشهاد والتضحية، وتعظيم الخالق، والتأمل التعبدي في خلقه، وما تبع ذلك من قصص تروي المسيرة الكونية للإنسان والمكان. ولذلك نجد الشاعر يفتتح نشيده للجزائر باستلهام آيات عظمة الخالق من تأمّل المكان وسرد قصّة الخلق، لتدفعنا الصورة الشعرية في مواجهة مفهوم المكان العالي أو المقدّس الذي يستحقّ التسبيح ، يقول الشاعر:

جزائر يا مطلع المعجزات ويا حجّة الله في الكائنـــات
ويا بسمة الربّ في أرضه ويا وجهه الضاحك القسمـات
ويا لوحة في سجل الخلو د تموج بها الصور الحالمـات[33]

بالإضافة إلى البعد الكوني، تتجه الصورة الشعرية إلى إنتاج مفهوم المقدّس من خلال نمذجة القيم المكانية، فالمقدّس لا ينقله الخيال من الوصف المباشر للمكان، وإنما تتقاطع صورة المكان الطبيعي"الجزائر" مع صورة أخرى في عالم الهناك أو الماوراء، أن يكون المكان معجزة، وحجة خَلقية وآية تستحضر عظمة الخالق وجماله إنما هو استنطاق لخلفية ثقافية، ولبعد آخر يسعى إلى إعادة سرد قصة خلق الكون. ومن ثمّ فإن المكان العالي والمقدّس يحضر من خلال هذه العلاقة بين السماء والأرض.

تتمثل صورة الجزائر المعجزة في جانبها الخفي الذي لا يمكن أن تكشف عنه إلا الروح المتسامية بتأملاتها، فالشاعر يصوّر مشهدا لمكان آخر ما ورائي، يرسم علاقة روحية بين الهنا والهناك. إذ يتموقع في عالم خفي كامن في التأملات الشعرية. و بذلك تقدّم القصيدة " مشهدا شعريا لمكان خفي يتجلى من خلال تأمل المكان الواقعي، لتتحول الصورة الشعرية في ذاتها مكانا جديدا ومقدّسا يكشف أسراره بوحي التأملات"[34].

فالصوت الشعري يمتدّ إلى مناجاة عالم آخر غائب وأرض منشودة هي أرض مقدّسة لا يمكن أن تجزّأ لأنها مركز العالم ومركز وجود الذات، فالخيال الشعري يسمو بالمكان إلى المقدس من خلال ربطه بقوة

إلهية خالقة وعالم سماوي، تقام لأجله الطقوس والشعائر، ويستحقّ التسبيح والتمجيد الذي ينهض به تكرار أسلوب النداء في تركيب الصورة.

ومن خلال أداءات الصورة الشعرية نلاحظ أنها تشتغل على علامات ذات طبيعة أيقونية لما تحمله من أبعاد ثقافية ودينية، فالمعجزة وسجل الخلود، واللوح، وأرض الرب (بسمة الرب في أرضه)، وحجة الله كلها علامات محمّلة بموروثها الحضاري، ومن خلالها يتناسخ مفهوم المقدّس في كلّ عناصر المكان، إذ أن كل تلك المستويات المتعالية تصبّ في تشكيل نفس الصورة المقدّس للمكان/الجزائر.

ولذلك فإن الأناشيد الأولى من إلياذة الجزائر تؤسس لهذا المفهوم المكاني المتعالي، والذي يكرّس علاقة السماء بالأرض والتي يجعل منها الخيال علاقة لا تنقطع ولا تنفصل، وكأنها أرض وحي وإلهام ونواة الكون الذي أبدع الله، ولذلك نجد الشاعر يكرّس مفهوم المكان العالي أو المقدّس في أغلب مقاطع الإلياذة/ ومنها قوله:

ويا قصّة بثّ فيها الوجود معاني السمو بروع الحياة

ويا تربة تاه فيها الجلال فتاهت بها القمم الشامخات[35]

جزائر يا بدعة الفاطر ويا روعة الصانع القادر

ويا بابل السحر من وحيها تلقب هاروت بالساحر[36]

ومهما بعدت ومهما قربت غرامك فوق ظنوني ولبّي

ففي كلّ درب لنا لُحمة مقدّسة من وشاج وصلب[37]

أفي رؤية الله فكرك حائرٌ وتذهلُ عن وجهه في الجزائر[38]

وفي مستوى آخر فإن العالم الدلالي لصورة الجزائر يتحوّل إلى مفهوم المقدّس ويتجاوز حدود المرئي من خلال توظيف لغة دينية تتميّز بطبيعتها الخاصة مما يفتح الصورة على كينونتها الخاصة أي طبيعتها المقدّسة بما وفرته اللغة الدينية من فضاءات روحانية تحيل على عالم متعالي، وهي بهذه الصفة تحقق إنتاج المكان النموذج المتميز بقيمته المتعالية. فالشاعر يحرص على تكريس هذه القيم وربطها بالمكان ليجعل أرضه الشعرية أرضا مقدسة متعالية وعالما علويا يرمز في عظمته على عظمة خالقه.

انفتاح النص على المقدّس هو انفتاح على تعميمات قد تحتمل تفسير المقدّس أو قد تتقاطع مع النص الديني، أو ما يستدعيه الخيال مما يقيم علاقة الذات بالخطاب الديني والمكان، وهو ما يحافظ على مفهوم التسامي وعلى إبقاء عنصر العلاقة بين السماء والأرض بما يحملانه من تدرّج في سلسلة القيم.

ومن خلال جدل العلاقة بين السماء والأرض يقيم الخيال تصورا خاصا للمكان ، فالتدرج في سلسلة القيم لا يكتفي بجدلية هذه العلاقة ، بل إنها تمتدّ إلى ما يمثل السماء على الأرض، فالذات الشاعرة تتوحّد بالمكان وتنتمي معه وبه إلى عالم روحاني متعالي، ومن هذا التصور يبدأ اختيار الانتماء والتسامي بالمكان في الذات، كما تبدأ أهم الموجهات التي تفتح المكان الأرض على صلتها بالسماء، وهي صلة مجازية رآها صلة لم انقطع في القرب والبعد عن المكان، كما أن العلاقة بين الشاعر والأنبياء تفتح الدلالة على صفة أساسية تتمثل في، التوجه إلى المكان المقدس أو لأجل غاية مقدّسة.

توحي الإشارات السابقة -في ظاهرها- إلى قداسة المكان، من حيث علاقته بالموروث الديني الكامن فيه، حيث أن رموز"بدعة الفاطر،الجلال ،هاروت، رؤية الله.." تشيرإلى مكانية دينية خاصة تؤسس

خطابا يتميز بما يحيل عليه من نماذج تحقق فكرة التواصل مع العالم المتعالي. فالمجازات الشعرية توجّه الدلالة إلى إنتاج فضاء المقدّس بما ينطوي عليه من أبعاد ترتبط دائما بمفهوم النمذجة ضمن سلسلة القيم المرتبطة بالمكان حيث يخترق الأمكنة التفكير الديني وما ارتبط به من مفاهيم تحيل موضوع البنية الكلية للخطاب على رسالة الجزائر المقدّسة بموروثها.

تمكننا هذه الملاحظات من تصور مشهد كلي شامل، نواته المكان (الجزائر)، وما يخضع له من تمثيلات استعارية تستثمر الموروث الديني باعتباره مرجعية وهوية تُنمذج المكان على فكرة المقدس، فالشاعر اختلق بنية عميقة تشكلها الصورة الشاملة التي دفعها منذ البداية إلى سطح النص فالمكان "الجزائر" هو النموذج المكوّن لكل ما يدور حول هذه النواة من دلالات وأبعاد وأمكنة، وبمتابعة بقية التفاصيل على مستوى النص نحصل على نموذج مكاني تميزه خاصية معقدة ومتداخلة من التركيبات والتفاصيل متعددة الأوجه والأبعاد والعلاقات.

وبالعودة إلى نص الإلياذة نجد أن صورة الجزائر/المكان هي محور العلاقات الرمزية، وعلى مستوى هذا المحور تنتظم المظاهر الجمالية باعتبارها أنظمة علامية وظيفية تؤسس المفهوم التواصلي العام وتشكل موضوع البنية الكلية للنص الذي هو الموضوع العام لخطاب الإلياذة ورسالته القائمة على بنية "الجمال المقدس للمكان" بوصفها الجملة النواة في خطاب الإلياذة، ويمكن ملاحظة ذلك من الطبيعة التكرارية لهذا النموذج في مختلف صفحات القصيدة.

هذه المكانية المقدسة تتأسس على محور يربط المكان/الجزائر بقيم رمزية دينية وثقافية تشكل بدورها مفهوم المقدّس والذي لا يمكن تجاوزه في التاريخ والمجتمع والثقافة والدين، فكل الصور المكانية الواقعة بين النشيد الأول والأخير تنحاز إلى تصوير نمطي يركز على قصدية ربط المكان بكل ما هو مقدّس.والشاعر ينقل هذا التصور الشامل للمكان ولمفهوم المقدس عبر سلسلة من التمثيلات في جسم النص، حيث يدخل صور الأمكنة في علاقات خفية ترتكز على جملة الأحاسيس التي يثيرها المرجع في نفس المتلقي.

ومادمنا نتحدّث عن جملة نواة هي مدار المقدّس،فإن الخيال الشعري يبني هذا العنصر عبر تكرار سلسلة من المقولات المتقاطعة مع النص الديني والتي تهيمن عليها أفكار التعظيم والإجلال وكل ما يوحي إلى هذه المفاهيم من صور تراكمت على مستوى النص، ويمكن أن نمثّل لهذا النموذج من التكرار بمجموعة الأبيات التالية :

وكم بالجزائر من معجزات وإن جحدوها ولم تكتب

وقالوا الرسالات من مشرق الشمس، لكن يخالفهم مذهبي

ولو أرسل الله من مغرب نبيا إذن...كذّبوا بالنبي [39]

أيا ومضة من جلال الشريعة ويا هبة من هبات الطبيعة[40]

بلونا السنين الطوال جهادا تباركنا معجزات السما[41]

شرعت الجهاد فلبّاك شعب وناجاك ربّ فكان النصيرا[42]

جزائر أبدعها ذو الجلال وصوّر طينتها من نضال

بلاد تمازح عشاقها وتمنع عنهم لذيذ الوصال[43]

كـذا عبّـد العلمـاء الثنايا بوحي السماء ووحي الدماء[44]

وذكرتنـا في الجزائـر بدرا فقمنا نضاهي صحابة بدر[45]

بـلادي بـلادي، الأمان الأمانَ أغـني علاك بأي لسان؟

جـلالك تقصـر عنه اللغـى ويعجزنـي فيـك سحر البيان[46]

يحرص الشاعر على موضوع المكان المقدّس ، فيخصّب نص الإلياذ ة بكل تمثيلاته الدينية والتاريخية وتقدّمه الصورة الشعرية محاطا بهالات التعظيم ومسالك الأنبياء والعبّاد والقدّيسين، وعبر هذه الأبعاد يستجلي الخيال نصا شعريا يستنسخ قداسة المكان ويستثمر المصادر الدينية لإنتاج عالم بديل، ولاختلاق كون شعري يعيد سرد قصة المكان من خلال ربطه بقصة الخلق وفق رؤيا شعرية خاصة ترى في المكان كل ما هو طاهر ومقدّس .

4 – الجغرافيا الشعرية وجماليات المدهش.

التوقف عند الجغرافيا الشعرية في إلياذة الجزائر،محطة ضرورية في بحث شعرية هذه الأمكنة فبالإضافة إلى أنها تسهم في تشكيل صورة المكان المقدّس- لأنها لا تنفصل عن مفهوم التعالي والرحبية الكونية- نجدها تشكل سلسلة من اللوحات الفنية الطبيعية التي تجسّد تعلق الذات الشاعرة بالمعشوقة "الجزائر". غير أن الشاعر يؤسس لوحاته على تأملات تعبر على جماليات الإدهاش، وتجعل من القصيدة جزءا من ذهول الشاعر أمام العالم ووسيلة للتعبير عنها"[47]

ويمكن تلمّس حالات الذهول الشعرية من خلال موقف الشاعر من الجغرافيا الشعرية، التي راح يرصدها في المشاهدات المرتبطة بالأمكنة، فهو يحرص كل الحرص على التعبير عن ذهول ودهشته أمام المناظر المختلفة، كما يلتزم بتسميات الأماكن ومواقعها عبر مختلف الأناشيد. ومن هنا لم يعد المكان مجرد حضور واقعي، وإنما تحوّل عبر انفعالات الذهول والإدهاش إلى مجموعة تصورات ومفاهيم ترتبط بالبحث في هوية المكان الثقافية والتاريخية.

وهو موقف يعزز به الشاعر حالة الاستكشاف المتكررة للأماكن . فمن الملاحظ أن أغلب الصور المكانية الموظفة، والدالة –خاصة- على الوطن، تربط بمرتكزين دلالين متلازمين هما التعبير عن موقف الإعجاب والدهشة ثم ربط هذا الموقف بالعنصر التاريخي، إذ أصبح لكل مكان من هذه الأمكنة قصة تاريخية تروي أسباب مجده وعراقته وانتمائه وأخرى طبيعية تحكي جمالياته .

يتجاوز الشاعر حالة الوصف وتمثيل المكان،إلى ربط خطاب المكان بعناصر الهوية والوجود، لتصبح صورة المكان دليلا على الانتماء، وكأن المكان هو الإنسان الجزائري بتاريخه وأصوله وتنوعاته الثقافية. وعنصر الإدهاش هنا، هو ما يتيحه المكان من قراءات ممكنة، وشبكة علاقات دلالية ترتبط بمفهوم المقدس والكونية .

لا تنفصل الجغرافيا الشعرية الممتدة عبر أناشيد الإلياذة، عن مفهوم التعالي والرحبية الكونية،إذ تحول صور المكان -وعبر حضورها الجغرافي- إلى مفهوم اللوحات الفنية التي تضمر أنساقا ثقافية تعكس لوحة مقدّسة ثلاثية الأبعاد أطرافها الله (الخالق) الجزائر(المعشوقة وتجلي عظمة الخالق وثالث هذه الأطراف الذات الشاعرة المتعلّقة بعشق الخالق من خلال تأملات الجزائر.

عبر هذه العلاقات المتداخلة يمكننا أن نلمح النسق المضمر بالاستناد على النظريات الصوفية في المعرفة الإلهية والحب،حيث أن مفاهيم الاتحاد، والسالك، والعاشق، والعارف تتجلى من خلال المشاهد

المتعاقبة في نص الإلياذة،والممتدّة عبر الفضاءات الدينية والتاريخية والثورية التي بنيت عليها الإلياذة،لأن " جمال هذه الأرض هو الذي أوصل الشاعر إلى معرفة حقيقة الله، فأسرار خلقه وروعة إبداعه ، وجمال صنعه مستوحى من قدرته وحبّه للجمال"[48] يقول زكريا :

وساجلْ بولوغين عذْب النّغم ينـاغـمُـك شاطئـه المبتسمْ
وتفتحْ حناياك جرحا قديما وما نام جرح الهوى في القدم
فلا تفش يا قلب أسرارهـا فإن شهيد الهـوى من كتـم
ولا تشك للكائنات أســا ك فأنت الخصيم وأنت الحكم
قداسة أوجين[49]لم تجْد فيها فأرسى بولوغين فيهـا الحرم
مررنا على الوكر مرّ الكرام نحثّ الخطى نحو قصر الأمم
فيشبـعنا سيّدي فـرَج عـناقا فنـلقي إليـه السلـم
وتجثو الرياض على قدمينا فيخفق فوق ذراها العلم [50]

موضوعة الإدهاش الكامنة في الجغرافيا الشعرية لم تعد مجرد حالة انفعالية للذات في مواجهة المكان، بل إن هذه الحالة الانفعالية تساهم في تشكيل جماليات المكان وفق تصورات الذات ، ودائما في مواجهة الآخر ، ويمكن أن نلاحظ ذلك من خلال الصراع على التسمية (تسمية المكان)، فـ"سانت أوجين وبلوغين"، تسميتان لنفس المكان، غير أن كل تسمية تنغلق على مرجعيتها الثقافية والفكرية.

وهي في النص تعيد إنتاج قضية الصراع على هوية المكان بين الأنا والآخر، وهي في أحد أوجهها تتضمن موقفا أخطر وهو الصراع على الوجود في المكان باعتباره قضية تاريخية ومسألة حضارية. فسانت أوجين وبولوغين تسمية تلخص القصة التاريخية كاملة في مستوياتها الثقافية والسياسية والحضارية. وهنا تتجاوز الجغرافيا الشعرية قيم وصف الأبعاد الهندسية للمكان إلى قيم تتاخم فضاءات التاريخ والثقافة والدين ، فهي نمذجة ثقافية للمكان كما أنها محاورة تناقش وتدحض طروحات الآخر فيتحول الصراع من صراع على المكان إلى صراع على الوجود.

وفي ضوء هذه الاحتمالات الدلالية المشبعة بالأبعاد الفكرية، تصبح الجغرافيا الشعرية جمالية ذهول وتيه يبحث في عناصر التاريخ وشعاب المعرفة ليس لأجل بحث أزمة وجودية ذاتية، وإنما لتأكيد هوية لجغرافيا سياسية وثقافية من خلال مساءلة الجغرافيا الشعرية، لنكتشف أثناء قراءة هذه الجغرافيا أن المشروع الشعري في الملحمة إنما هو رحلة في المكان تتحول إلى مسألة ظاهراتية تحاول أن تقدم وصفا نفسيا لجمالية المكان يجد مجاله في شعرية النص، ويتأسس "انطلاقا من رؤية ذاتية أو من تجربة العالم"[51] ومن ثم تصبح التجربة المكانية حالة وعي ذاتية ، يتيه فيها الشاعر عبر تأملاته في المكان تيها أشبه ما يكون بحالات الذهول والتشرد في الأبعاد المكانية الكامنة في وعيه، ويعبر زكريا عن هذه التجربة المكانية بقوله [52]:

وقالوا:هجرت ربوع البلاد وهمت مع الشعر في كلّ واد
أجل..قد بعدت لأزداد قربا ويلهب حبّ بـلادي فـؤادي
أرى في كيان الجزائر ذاتي بكلّ اعتزاز، وكـل اعتـداد
وما زلت عنها بدنيا القلـوب، سفيـر القلـوب بـدون اعتمـاد

الذهول والإدهاش الماثل في الجغرافيا الشعرية، يؤسس لعلاقة تسمو بالمكان إلى بعد يعتمد على علاقة الإنسان/المكان، لأن قيمة المكان تتسع إلى وجود إنساني يرجّع تمسك الذات بالمكان وبالانتماء إليه في كلّ مظاهره، ولذلك فإن التيه والتشرد في ربوع الوطن/الجزائر صورة تعكس رغبة تمدد الذات في كل جهاته ومظاهره، والتماهي مع كل عناصره ومكوناته.

رؤية الذات لأمكنة الوطن، رؤية شعرية واعية بحقيقة التوحّد. وهي رؤية تروي قصة الإنسان في المكان في علاقة عكسية تصور المكان انطلاقا من الداخل، أي من وجود المكان في الذات وفي المتخيل الشعري،"وحين يصبح وجود الوطن داخليا تنشط حركة الخيال، وتظهر في مستويات متعددة للحلم والذاكرة، فيتفرق المكان الواحد في أمكنة عدّة، ويتحول زمن الحياة تحت سمائه إلى أزمنة تاريخية أو شخصية أو أسطورية"(53) .

تنتج الجغرافيا الشعرية من الداخل، لأنها رؤيا ذاتية للمكان، ولذلك فإن جزئيات هذه الأماكن تتسامى عن التسجيل الواقعي، أو المواقف الوصفية ، وتأسيسا على مفاهيم الانتماء يستعيد الشاعر أمكنته ليعيد تركيبها وفق الأبعاد النفسية المندهشة ، والتي يتلازم عبرها تداخل مظاهر المكان بمظاهر الوعي في حالة ذاهلة أشبه ما تكون بالرؤيا أو بالحلم، فالتلازم بين الحالم وعالمه هو تلازم قوي، وإنه هذا العالم المعاش في التأملات الشاردة الذي يرد بالصورة الأكثر مباشرة إلى كائن الإنسان المنعزل، يملك الإنسان مباشرة العوالم التي يحلم بها، إنسان التأملات وعالم التأملات هما أقرب ما يكون من بعضهما البعض ،إنهما على مستوى ذات الكينونة." (54)

5- المكان والتجربة التاريخية

ارتباط لغة المكان بالسرد التاريخي لم يعد وصفا للماضي، ولا استرجاعا لمكونات اجتماعية أو ثقافية أو دينية، وإنما هو تصور لمستقبل يقرأ الماضي بنوع من المثالية المتعالية ، وهنا نكون أما مكانية تعمق مفهوم المقدّس وتوسّعه إلى أبعاد وآفاق تقوم على تصوير جمالي يتجاوز الواقع والتاريخ. وهنا يكتمل مفهوم المكان بإضافات وأشكال من التصوير الأيقوني الذي يعتمد على شمولية الموضوع. فصورة الجزائر لا تغرق في تفصيلات الواقع الثقافي، ولا في جزئيات الصورة الطبيعية بل نجدها في كامل أناشيد القصيدة صورة شاملة متعددة الأوجه.

فبالإضافة إلى مكانية المقدّس، لجأ الشاعر إلى التجربة التاريخية وتعمّق في سبر أغوارها، بحيث أنه جعل المكان متلازما مع الحدث التاريخي وكأنه من خلال عودته إلى تاريخه " يمارس أنبل قيم في سبيل قهر الموت المجاني الذي يلاحق المضطهدين ويبث الأمل في قدرة المحرومين على انتزاع حقوقهم بالأظافر الناشبة في التراب تشبثا بالأرض ودفاعا عمّن يروونها بالعرق والدم" (55) ولذلك ظلت ذاكرة المكان عبر أناشيد الملحمة تروي قصص المقاومات والمواجهات عبر المراحل التاريخية المختلفة.

إن إنتاج فضاء التاريخ من خلال ذاكرة المكان لا ينتهي عند هذه الحدود الزمنية، بل إن الشاعر أغرق أناشيد الملحمة بتجارب ومحطات تاريخية استدعت مقومات الذات التاريخية في مختلف الحقب وصولا إلى زمن الشاعر، ولذلك فإن اللحظة التاريخية المسترجعة هي نوع من الالتقاط والبناء لتشكيل حوارية شعرية بين الأنا والآخر ووفق منظور المركز والهامش الذي تأسس عليه المكان في البناء الملحمي،لأن النص الملحمي يتجاوز منطق التسلسل السردي للتاريخ كما يتجاوز مساحة منطق الأشياء ليبني عالمه وفضاءاته الشعرية الخاصة وفق ما يقتضيه المتخيل.

الحدث المستعاد عبر الذاكرة لم يكن ليوجد في النص لأجل قيمته كتاريخ وإنما هو نموذج لتفكيك المكان بحسب بنياته الأساسية لإعادة بناء مكان متخيل يحقق التوافق بين الموجودات والعلاقات في فضاءات النص المختلفة. ومن ثم فهو بعث جديد لأنساق ثقافية وحضارية ومعرفية تعيد تشكيل العناصر التاريخية جماليا، كما توجهها إلى إنتاج فضاءات الرؤيا وتصوراتها لجماليات المكان . وهنا تبدو الطبيعة العضوية للعلاقة بين المادة التاريخية والمتخيل،"بحيث تتداخل المادة التاريخية بالمادة المتخيلة لتولد حقيقة جديدة بحت شعرية"[56]

وبالعودة إلى أناشيد الملحمة، نلاحظ تركيز المكان على الذاكرة التاريخية،إذ لا يكاد يورد الشاعر اسم جهة أو منطقة إلا ويستحضر إشارة تاريخية ما تذكر بعلم من الأعلام أو بمجد من الأمجاد، ومن الهام ان نشير كذلك إلى أن هذه الذاكرة التاريخية ظلت مستندة على مفاهيم المقاومة وتاريخ الثورات مستلهما التاريخ الأمازيغي والعربي الإسلامي عبر الحقب المختلفة.

وعبر تسلسل السرد التاريخي لتلك الأحداث فإن الشاعر يركز على بؤرتين دلاليتين تتعلق الأولى بالتذكير بعنصر الوحدة الوطنية والتمازج الثقافي الداخلي بينما ترتبط الثانية بعلاقة التاريخ الجمعي بالآخر، ولذلك راح الشاعر يذكر دائما بأن العدو والمعتدي واحدا في كل الحقب التاريخية وإن تبدلت الأسماء، فروما الأمس هي أوربا اليوم، وهي فرنسا المستعمرة. ومن هنا فإن البناء الملحمي للعنصر التاريخي يؤسس دائما لنفس الثنائيات القائمة على التقاطب الحدي عبر البنية الثنائية للمكان شرق في مواجهة غرب، شمال/جنوب، الجزائر/ فرنسا وهكذا.

لقد رفد المكان صياغة تاريخية تؤكد عناصر الشخصية ومكوناتها الحضارية والثقافية،"فهي إلياذة الجزائر،أي أجمل وأكمل صياغة لتاريخها،بآلامها وآمالها،بانتكاساتها وانتصاراتها، كما هي وظيفة التاريخ لأية أمة من الأمم، إذ هو عقلها ومرشدها ودليلها وخلاصة تجاربها وسجل مجدها ووجودها" إن التجربة التاريخية الماثلة في الإلياذة لا تنغلق على ماضي المكان وإنما تعيد صياغة المكان ليكتسب الحدث والذات الجماعية دلالة التجدد والكينونة والانبعاث من حاضرها المتماثل مع ماضيها.

ذلك ما يؤكد على أن الحادثة التاريخية في الرؤيا الشعرية تتحول على مجموعة إمكانات تتجاوز السرد التاريخي إلى إقامة خطاب شعري تنسجم من خلاله الذات مع الخارج،" فالشاعر ينظر إلى المرحلة بعين الحدس ليضعها في سياق الصيرورة التاريخية التي يرسمها" [58]،والتي يركزها في سياق تاريخي وحضاري وسياسي يؤكد في كل مشهد تاريخي على وحدة الدخل في مواجهة الآخر، ويستدل على هذه الرؤيا برؤيا حضارية تعيد الانسجام للأبعاد التاريخية للمكان، ممثلة بالبعد الأمازيغي والبعد العربي الإسلامي.

وهو ما جعل من الأمكنة المرتبطة بالذاكرة التاريخية مرجعية علامية تحيل النص والقارئ على تنوع العوالم الشعرية بانفتاحها على الفضاءات التاريخية والثقافية، بحيث أصبح المكان من أهم عناصر الهوية والانتماء، كما أنه "وسط محمّل بالقيم" [59] التي ظلت تنزع بالحقول الدلالية إلى أقاصي التأملات الشعرية لأجل استكشاف الذات والبحث في الجذور الغائرة في أعماق التاريخ، يقول الشاعر:

وقفنا نحيّي بها ألف عام ونقرئ زيري العظيـم السلام

فقام بولوغين في عيدنا يهزّ الدّنا ويــــروع الأنـام

وسيبوس إن صانها فيْرَموسْ وحازت أكْسُيومَ أقصى المـرام

وهبّ الأمازيغ من "دوناطوس" تصول وتزجي الخميس اللهام[60]

ويقول :

وإن تسألوا عن بني الأغلب　　　سلوا الزّاب عن جاره الأقرب

وطبنة...هل تذكر ي الحسيـــــــــن وتاريخــه القرطبـــي؟

وعند مسيلة علم اليقيـــــــــــــن بمن حققوا وحدة المغــرب

برى الفاطميون شعر بن هـا　　　ني كما يُخلق اللحن للمطرب

وأبدع حتـى تنبّـأ مثلـي　　　ولـم يتـقـوّل ...ولم أكـذب (61)

ويواصل الشاعر حفرياته المعرفية معرجا على سرد مختلف الأحداث التاريخية منذ ما قبل الميلاد إلى ما بعد استقلال الجزائر الحديثة، إذ بداية من البيت "191" يتجه الشاعر إلى الوقوف على تفاصيل الأحداث التاريخية متعقبا نقاط التحول الثورية من الثورات الأمازيغية الأولى ضد الرومان وصولا إلى المواجهة الكبرى ضد أحفاد روما(فرنسا) حيث ينتهي السرد التاريخي للأحداث التاريخية عند البيت 660 .

تقوم سيرة المكان في إلياذة الجزائر على فضاء التاريخ والذاكرة الجماعية، باعتبارهما أهم مخزون فكري يمكن أن تتجلى من خلاله مختلف القضايا ذات الطابع الثقافي أو المعرفي أو الديني، وهي القضايا الأساسية التي أقام في ضوئها الشاعر فضاءاته الملحمية. فقد استعاد الشاعر أصوات الشخصيات والمواقف التاريخية التي ارتبطت بقصة المكان، وبوساطة ذلك جعل من التجربة التاريخية مجموعة تأملات شعرية في المكان والزمن، وأقنعة تخصّب النص كما تعيد قراءة التاريخ شعريا باستلهام أنساقه وبنياته.

وعند متابعة الفضاءات الملحمية في إلياذة الجزائر، لاحظنا أنها بالإضافة إلى إفرازاتها الفكرية والفلسفية والجمالية قد وجهت النص إلى فضاءات التاريخ والدين وحوّلت البنية المكانية بنية فاعلة تتحاور وتتقاطع في مستواها مختلف الفضاءات الشعرية. ومن هنا أصبح المكان العام "الجزائر" البنية والجملة النواة التي تفجر مختلف الدلالات الشعرية، ولذلك فإن التجربة التاريخية في إلياذة الجزائر لم تنفصل عن المكان النواة، وجعلت منه مركز التجربة الذي به تحيل قارئها على عالم متخيل ينتج خطابا شعريا يروي قصة المكان والإنسان.

ففي مستوى هذه العلاقة ، يفتح نص الإلياذة موضوع هوية المكان وتجربة الانتماء الحضاري، التي من شأنها أن تعيد اكتشاف الإشارات الشعرية المختلفة من موقع امتداد هذه العلاقات في بنية النص وتداخل رمزيتها وتحولاتها، بحيث لم يعد حضور المكان مجرد إطار خارجي يقوم بسرد جغرافي أو كشف واقعي للحظة عابرة في الذاكرة، وإنما هو متخيل يبدع المكان من خلال مزج الخاص بالعام والباطني بالسطحي والداخل بالخارج، ويتحول بفعل هذا التداخل على مستوى النص إلى شبكة علاقات متكاملة يُعدّ المكان اختزالا مكثفا لها.

غير أن مسألة الهوية الشعرية للمكان لا تكتفي بهذا البعد، لأنها تتصل بتجربة أعمق هي تجربة الشاعر في المكان من حيث هي تجربة شعرية وانتماء للحظة الذاكرة عندما تسترجع المكان مشحونا بالتراكمات والتجارب الممتدة بين زمنين: زمن لحظة الاسترجاع ، وزمن المستقبل المفتوح على الاحتمال، فتدخل الممارسة الشعرية في زحمة السؤال التي تتجلى فيها بنية المكان لغة مركزة ومكثفة تثير خطاب الانتماء والوجود.

الهوامش :

1 - عبد الهادي بن ظافر الشهري. ***استراتيجيات الخطاب، مقاربة لغوية تداولية***. دار الكتاب الجديد.ط1. 2004. بيروت. ص: 67

2 - Sophie Guermès. ***La poésie moderne; Essai sur le lieu caché***. L'Harmattan, 1999. P:173

3 - Pascale AURAIX-JONCHIERE;Alain Montandon. ***Poétique des lieux***(Etudes rassemblés).Presse universitaire Blaise Pascal, 2004. P:187

4 - Pierre;V.ZIMA .***Pour une sociologie littéraire*** .L'Harmatan,2000. P:222.

5 - محمد عبد الله الغذامي. ***تشريح النص***.المركز الثقافي العربي. بيروت.ط2005/3 ص:39

6 - د. عبد الفتاح محمد. ***جماليات المكان في شعر محمد عدنان قيطاز*** .الموقف الأدبي.ع: 409/أيار 2005 اتحاد الكتاب العرب دمشق.ص 58

*يبلغ عدد أبيات لإلياذة ألف بيت وبيت، بينما يتألف كل نشيد من عشرة أبيات انظر:

- مفدي زكريا. ***إلياذة الجزائر***. موفم للنشر. 2007. الجزائر. ص: 08

- يحي الشيخ صالح. ***شعر الثورة عند مفدي زكريا،دراسة فنية تحليلية***. دار البعث. ط1987/1. قسنطينة،الجزائر.ص:209-253

- بلحيا الطاهر. ***تأملات في إلياذة الجزائر***. المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر. ط1/ 1989. ص:53.

7- مفدي زكريا . ***إلياذة الجزائر***. موفم للنشر. 2007. الجزائر ص : 11- 14

8- مولود قاسم نايت بلقاسم. ***مقدمة إلياذة الجزائر***. موفم للنشر. 2007. الجزائر ص: 09

9- المرجع نفسه . ص : 12

10- هومي.ك. بابا. ***موقع الثقافة***. ترجمة ثائر ديب. المركز الثقافي العربي.ط2006/1. . بيروت . ص: 49

11- منيف عبد الرحمن. ***عروة الزمان الباهي*** .المركز الثقافي العربي. ط1999/2. بيروت. ص: 89

12- مفدي زكريا الإلياذة. موفم للنشر. 2007. الجزائر ص: 15

13- المرجع نفسه . ص: 16

14- المرجع نفسه. ص: 17

15- المرجع نفسه. ص: 18

16- إدوارد سعيد. ***الثقافة والإمبريالية***. ترجمة.كمال أبو ديب .دار الآداب .ط1998/2. بيروت. ص: 126

17- بول ريكور. ***الوجود والزمان والسرد***. ترجمة سعيد الغانمي. المركز الثقافي العربي. ط1999/1. بيروت. ص: 170

18- لحبيب مونسي. ***فلسفة المكان في الشعر العربي***. اتحاد الكتاب العرب. دمشق ط/1 2001. ص: 80

19- وهنا نجعل من اللازمة عنوانا داخليا لما لها من أهمية وعلاقة داخلية مع عنوان النص مع الإقرار بأن الأصل في المصطلح في هذه الحالة هو "اللازمة"، غير أن المقصود بالعنونة الداخلية كما بدا لي هو هذه الهيكلة التي أراد الشاعر أن يلحم بها أناشيد الملحمة، غير أن واقع الحال يقول أن وحدة الإلياذة تتوفر من الخلفية المكانية والزمانية كمرجعية شاملة انبنت عليها كل أناشيد إلياذة الجزائر.

20- بلحيا الطاهر. ***تأملات في إلياذة الجزائر***. موفم للنشر. 2007. الجزائر ص: 53

21- مفدي زكريا. ***إلياذة الجزائر***. موفم للنشر. 2007. الجزائر ص:15-114

22- جمال الدين الخضور. **قمصان الزمن فضاءات حراك الزمن في النص الشعري العربي** . اتحاد الكتاب العرب .ط 2000/1 . دمشق. ص:13-14

23- 27 مفدي زكريا. ***أمجادنا تتكلم***. موفم للنشر.ط 2007. الجزائر. ص: 135- 143- 153-190-199

28- مفدي زكريا. ***اللهب المقدس***. موفم للنشر.ط2000/3 . الجزائر. ص:76

29- لحبيب مونسي. ***فلسفة المكان في الشعر العربي***. اتحاد الكتاب العرب. دمشق ط/1 2001. ص:68

30- عالج إدوارد سعيد هذه الفكرة بتحليل عميق من خلال دراسته للجغرافيا التخييلية التي شكلها الغرب عن الشرق عبر مختلف العصور ومنذ إلياذة هوميروس إلى القرن التاسع الشاعر.يقول في أحد نماذجه: ... وفي العالمين الكلاسيكيين اليوناني والروماني أضاف الجغرافيون والمؤرخون ورجال دولة مثل"يوليوس قيصر" والخطباء والشعراء مخزون التراث الشعبي التصنيفي الذي يفصل بين العروق والأقاليم والأمم والعقول، وكان معظم ذلك خدمة للذات، وبرز إلى الوجود ليبرهن أن الرومان واليونانيين كانوا متفوقين على أنماط البشر الأخرى......ومن أجل هذا تناوس الشرق وتناوب في جغرافيا العقل بين كونه عالما قديما يرجع إليه المرء كما يرجع إلى عدن أو الفردوس،ليؤسس هناك صورة معدولة جديدة للقديم ،وبين كونه مكانا جديدا إطلاقا يرده المرء كما ورده كولمبس أمريكا ليؤسس عالما جديدا..... انظر:

-إدوارد سعيد. ***الإستشراق المعرفة. السلطة. الإنشاء***.ت: كمال أبو ديب. مؤسسة الأبحاث العربية.ط2001/5.بيروت. ص:87-88

31-سيزا قاسم. ***القارئ والنص،العلامة والدلالة***. الشركة الدولية للطباعة.ط2002/1.مصر. ص: 37

32- Pierre Zima. ***Pour une sociologie du texte littéraire***. L'Harmatan.Paris 2000.p/222

33- مفدي زكريا. ***إلياذة الجزائر***. موفم للنشر. 2007. الجزائر ص: 15

34- Sophie Guermès . ***La poésie moderne, essai sur le lieu caché***. L'Harmattan, 1999. P:173

35-38 . مفدي زكريا. ***إلياذة الجزائر***. موفم للنشر. 2007. الجزائر. ص: 15، 16، 17، 18، 19.

39- المرجع نفسه . ص: 41

40- نفسه .ص: 44

41- نفسه .ص: 50

42- نفسه.ص:51

43- نفسه. ص: 56

44- نفسه . ص: 58

45. نفسه. ص: 65

46- نفسه .ص: 114

47- Maurice Merleau-Ponty. Phénoménologie de la perception. Gallimard.2006. Paris. P:

48- بلحيا الطاهر. ***تأملات في إلياذة الجزائر***. موفم للنشر. 2007. الجزائر. ص: 61

49- إشارة إلى الصراع على هوية المكان، ممثلة في تبديل اسم "سانت أوجين"(التسمية التي أطلقها الاستدمار الفرنسي) باسم "بولوغين"(التسمية الجزائرية) بعد الاستقلال.

50- مفدي زكريا. إلياذة الجزائر . موفم للنشر. 2007. الجزائر. ص: 106

51- Maurice Merleau-Ponty. Phénoménologie de la perception. Gallimard.2006. Paris. P:9-8

52- مفدي زكريا. إلياذة الجزائر . موفم للنشر. 2007. الجزائر .ص: 113.
53- اعتدال عثمان. إضاءة النص. قراءة في الشعر العربي الحديث. ط1982/2. القاهرة.ص:08
54- غاستون باشلار. شاعرية أحلام اليقظة. تـ:جورج أسعد.المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر.ط1993/2.بيروت ص: 173
55- محمد علي الكندي. الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث.دار الكتاب.ط2003/1.بنغازي. ص: 145.
56- زهيدة درويش جبور. التاريخ والتجربة في الكتاب لأدونيس. دار النهار.بيروت. ط2001/1 . ص: 79.
57- مولود قاسم نايت بلقاسم. مقدمة إلياذة الجزائر. موفم للنشر. 2007. الجزائر ص:13
58- محي الدين صبحي. الشعر وطقوس الحضارة. دار الملتقى. بيروت. 1996 ص:10
59- عبد الرحيم حزل. مجموعة مقالات مترجمة. الفضاء الروائي. افريقيا الشرق. الدار البيضاء. ط2002/1 ص: 57
60- 61 – مفدي زكريا. إلياذة الجزائر. موفم للنشر. 2007. الجزائر ص: 34- 41

فضاء المدينة في رواية "ذاكرة الجسد"

شعرية التناص

فتيحة شفيري - جامعة امحمد بوقرة، بومرداس

الملخص:

تداخلت رواية "**ذاكرة الجسد**" لأحلام مستغانمي تداخلا نصيا واضحا مع رواية "**رصيف الأزهار لم يعد يُجيب**" لمالك حداد، وقد تبيّن هذا خصوصا في **فضاء المدينة**، التي تجسدت في "**قسنطينة**" و"**باريس**"، ففيهما عاش البطل "**خالد بن طوبال**" حياةَ الأمل والألم.

اختارت أحلام مستغانمي من الفضاء الأول "قسنطينة" عدة فضاءات جزئية، فكان **البيت**، **والشوارع**، **والجبال**، **والثانوية**، وهي الفضاءات الجزئية نفسها التي ذكرها مالك حداد، لكن الفرق بين الكاتبين أن أحلام قد أدخلت أحداثا زمنية جديدة إلى هذه الفضاءات لم تكن موجودة عند مالك حداد. واتفقت أحلام مع حداد في جعل باريس فضاء للإلهام والإبداع الفني، فخالد هو الرسّام المشهور في "ذاكرة الجسد"، وهو الشاعر والروائي المتمكن في "رصيف الأزهار". كان **البيت** هو الفضاء الجزئي المشترك في الروايتين، وأضافت أحلام فضاءات جزئية أخرى في روايتها، مثل فضاء **المعرض**، وفضاء **المقهى**، وحذفت في المقابل فضاءات وأحداثا تضمنتها رواية "رصيف الأزهار". وهذا الحذف والإضافة هو سمة أساسية في شعرية التناص، وهذا ما سوف نبينه في بحثنا هذا .

Résumé

Le roman « Mémoire de la chair » de Ahlam Mosteghanemi s'entremêle clairement d'un point de vue contextuel avec le roman de Malek Haddad «Le quai aux fleurs ne répond plus », ceci est évident en particulier dans l'espace des villes, à savoir « Constantine » et « Paris » où le héros « Khaled Ben Toubal » a passé sa vie d'espoir et de douleur.

De l'espace «Constantine», Mosteghanemi a choisi plusieurs sous-espaces, dont la maison, les rues, les montagnes, et le lycée, et ce sont les mêmes sous-espaces cités par Malek Haddad, néanmoins la différence entre les deux auteurs réside dans l'introduction par Mosteghanemi de nouvel événements temporels à ces espaces qui n'existaient pas chez Malek Haddad.

La ville de Paris était pour Khaled, le héros et célèbre peintre du roman «Mémoire de la chair», était un espace d'inspiration et d'ingéniosité artistique, elle était également inspiratrice du poète et romancier talentueux du roman « Le quai aux fleurs ne répond plus ».

La maison était le sous-espace commun dans les deux romans, mais Mosteghanemi a ajouté d'autres sous-espaces passés sous silence dans le roman de Haddad, tel que l'espace de la foire et l'espace de la cafétéria. Elle a en revanche supprimé des espaces et événements qui font partie du Roman de Haddad et cette suppression ou addition est une caractéristique fondamentale de l'intertextualité poétique.

حظيت رواية **"ذاكرة الجسد"** لأحلام مستغانمي باهتمام النقاد والقرّاء من مختلف أقطار الوطن العربي، ومن الذين أعجبوا بهذا العمل الروائي، الشاعر الكبير "نزار قباني" الذي قال عنها ((روايتها دوّختني، وأنا نادرا ما أدوخ أمام رواية من الروايات، وسبب الدوخة أن النص الذي قرأته يشبهني إلى درجة التطابق)) [1]، فقد استطاعت هذه الروائية تحطيم الزمن الكرونولوجي، إذ لا تراتبية زمنية في عملها هذا، وما هو موجود هو ذلك الزمن الدائري الذي يُشكل سمة روايات **"تيار الوعي"**((التي تعتمد إلى حد كبير على الحالات السيكولوجية، ومن ثمّ يسيطر على الرواية الزمن النفسي، وهو زمن غير منتظم)) [2]، فلا يمكن الربط بين أزمنة الرواية المختلفة من ماض وحاضر ومستقبل إلا بإعادة قراءتها مرّات عديدة.

وكانت اللغة السردية في "ذاكرة الجسد" عاملا مؤثرا آخر، فقد بيّنت أحلام تمكنها الكبير من هذه اللغة التي جاءت شعرية في أغلبها، ذلك أن الروائية خاضت تجربة الشعر قبل أن تتجه إلى كتابة الرواية، فقدمت ثلاثة دواوين شعرية هي **"على مرفأ الأيام"** [3]، و**"الكتابة في لحظة عري"**[4]، و" **أكاذيب سمكة"** [5]و" **الكتابة في لحظة عري**"، وقد أكد الشاعر نزار قباني السمة الشعرية التي طبعت رواية "ذاكرة الجسد" حين قال: ((ولو أن أحدا طلب مني أن أوقع اسمي تحت هذه الرواية الاستثنائية المغتسلة بأمطار الشعر .. لما ترددت لحظة واحدة))[6].

ولم تؤثر " **ذاكرة الجسد**" في جمهور النقاد والقرّاء بعامل الزمن الدائري، أو اللغة الشعرية فقط، بل كذلك بفضل تداخلها مع رواية أخرى نالت شهرة كبيرة هي رواية **"رصيف الأزهار لم يعد يجيب**" للروائي القسنطيني المعروف باللغة الفرنسية **"مالك حداد"**. وقد ساعدني على اكتشاف هذا التداخل بين **"ذاكرة الجسد"** و**"رصيف الأزهار لم يعد يجيب"** عاملان أساسيان، العامل الأول هو إهداء أحلام الذي جاء في الصفحة الأولى لروايتها **"ذاكرة الجسد"**، لمالك حداد، الذي مات "بسرطان صمته" حسب تعبيرها، لأنه رفض مواصلة الكتابة باللغة الفرنسية في ظل الجزائر المستقلة ((...ليصبح شهيد اللغة العربية، وأول كاتب يموت قهرا وعشقا لها)) [7]. والعامل الثاني هو قراءاتي المتكررة للرواية، واكتشافي المرة بعد المرة لأوجه التعالقات النصية بين هذه الرواية ورواية "رصيف الأزهار..".

وجدير بالذكر في هذا الصدد أيضا تصريح الروائية ذاتها بأن علاقتها بمالك حداد لم تتأسس بعد وفاته كما يظن بعضهم، ولكنها تأسست في حياته، وذلك في فترة السبعينيات، حين كان على رأس اتحاد الكتّاب الجزائريين، وكانت علاقة إعجاب متبادل بين الطرفين. تقول: ((التقيت مالك حداد في السبعينيات، تقاطعت خطاي به في اتحاد الكتّاب، وأنا في العشرين من العمر، وكم فرح بكاتبة ذات لغة عربية جميلة)) *.

وقد لمست من خلال قراءتي المتفحصة لروايتي أحلام ومالك حداد أنّ الكاتبين عاشا هاجس المدينة، فعددا فضاءاتها وتغيراتها الزمنية، وقد ساعدهما فن الرواية في تصوير ذلك الهاجس، لأنه أقدر الأجناس الأدبية تعبيرا عن فضاءات المدينة. يقول جابر عصفور: ((لم يكن غير فن الرواية فنا يستطيع بمرونة شكله تجسيد تحوّلات العلاقة بين الطوائف والأجناس والأعراق البشرية، في فضاء المدينة الإحيائية المتحوّلة بدورها)) [8]، فالمدينة إذن لم تبق مجرد مكان طوبوغرافي هندسي، بل هي، ووفقا لهذه المتغيرات الزمنية المرتبطة ب التعدد الفضائي، حياة نابضة، وانعكاس لصورة الفرد الذي يرغب في التواصل الدائم معها. يقول عبد الرحمن يطو:

((... ما نسعى إليه، هو الحديث عن المدينة كمكان تتلاشى فيه الأبعاد الهندسية والمعالم الطوبوغرافية الحسيّة الخارجية لتتبلور في صورة حميمية وعاطفية))[9].

ولأن أحلام تأثرت بمالك حداد، فقد اختارت أن تعالج فضاء المدينة مثلما عالجها هو، فكان فضاء **"قسنطينة"** و**"باريس"**، قسنطينة تمثل " **الأنا"**، وباريس تمثل" **الآخر**" . ووفقا لهذا، سنحاول إبراز صورة هذين الفضاءين عند أحلام، كما سنبين طبيعة العلاقة التي أسسها البطل المحوري **"خالد بن طوبال"** مع فضاء الأنا، ثمّ مع فضاء الآخر ، محاولين في ذلك تقصي ما أضافته أحلام لهذه العلاقة، وما حذفته منها.

وجدنا من خلال قراءتنا المتعددة لرواية " **ذاكرة الجسد** "، أن أحلام مستغانمي قد غيّرت من صورة المدينتين، ومنحتهما حياة أخرى، تأسست ماضيا وتواصلت حاضرا، لتبقى على انفتاحية زمنية مستقبلا، يعني هذا أن الروائية قد أضافت صورا لهذه الحياة لم نجدها عند مالك حداد، كما حذفت صورا أخرى كانت موجودة في **"رصيف الأزهار"**. إن أحلام إذن قد أنشأت نصا ثانيا جديدا، يندرج ضمن تعريف الناقد البنوي " **جيرار جنيت"**، الذي اهتم بالتنظير لصورة النص الثاني وعرّفه على أنه: ((كل نص ينشأ من نص سابق عن طريق تحويل بسيط أو تحويل غير مباشر))[10].

قامت أحلام إذن بتحويل غير مباشر لنص مالك، لتؤكد بذلك أن عملها لم يكن قائما بذاته فهو كنص لاحق hypertexte، قد ارتبط بصورة غير مباشرة بنص سابق hypotexte ، الذي حددناه بعمل مالك حداد " **رصيف الأزهار**". وعن طبيعة العلاقة الموجودة بين اللاحق والسابق يقول جنيت((إن النص اللاحق لا يذكر أبدا النص السابق، ولكن مع ذلك لا يمكن أن يوجد دونه))[11] ، ووفقا لهذا سنحاول رصد ما أضافته أحلام وما حذفته من نص رواية "رصيف الأزهار .."، لتكون البداية مع فضاء المدينة الأولى **"قسنطينة"** ، ثمّ ننتقل بعدها إلى فضاء المدينة الثانية " **باريس**".

1 فضاء قسنطينة:

ارتبط بطل أحلام بالمدينة الصخرة ارتباطا زمنيا مستمرا، ماضيا وحاضرا ومستقبلا، فلقد كانت هذه المدينة ذاكرته التي أسست وجوده((نجد قسنطينة حاضرة في كلّ شيء في البيت وفي الغرفة وفي المعرض، وعن طريق الفتاة الزائرة التي تسمى "حياة" فهي تاريخه وذاكرته))[12]، ونسبة حضور المدينة الصخرة في عمل أحلام تتطابق مع نسبة حضورها في عمل مالك، لكن صورة هذا الحضور قد اختلفت في الروايتين، وسنحاول رصد ذلك من خلال الفضاءات الجزئية للمدينة الصخرة التي هي على التوالي: فضاء البيت، فضاء الشوارع، فضاء الجبال، وفضاء الثانوية.

1-1 فضاء البيت:

جاء هذا الفضاء في صورة استرجاعية، اتضحت معالمها في العملين معا، حيث قام البطل خالد باسترجاع ذكرياته عن هذا الفضاء، وبهذا يتأكد فعلا ما ذهب إليه غاستون باشلار حين قال((بفضل المنزل يستقر العديد من ذكرياتنا))[13].

وقد استأنس البطلان باستحضار ذكرياتهما عن البيت العائلي، إذ شكل حضور الأم المعنوي عند بطل أحلام راحة نفسية كبيرة من حالة التوتر التي عاشها جرّاء عودته الإجبارية إلى قسنطينة لحضور عرس حبيبته حياة((هاأنا أسكن ذاكرتي وأنا أسكن هذا البيت، أكاد أرى ذيل كندورة(أمّا) العنابي يمر هنا، ويروح ويجيء بذلك الحضور السري للأمومة)) [14]، هي تلك الراحة النفسية التي عرفها أيضا بطل مالك عند معايشته مرة أخرى الأيام الهنيئة التي جمعته بزوجته وريدة، وأطفاله الصغار((بالأمس كان لي منزل، وكنت أعيش هانئا في منزلي، وكان ذلك المنزل ملكي أنا)) [15]، وما استرجاع صورة البيت الحميمية هذه إلا تأكيد لما ذهب إليه باشلار حين قال((المنزل الأصلي موجود فينا))[16].

وقد رغب بطل العملين في التواصل الإيجابي مع حاضر المدينة، مثلما تواصل من قبل مع ماضيها، وهذا من خلال تكثيف الارتباط النفسي بهذا الحاضر، فإذا عرف بطل أحلام هذا التواصل ماديا من خلال انتقاله الفعلي لبيته العائلي، فإن انتقال بطل مالك إليه كان انتقالا معنويا.

فالبطل الأوّل، كان فرحا بالمسامرات الليلية التي كانت تجمعه بأخيه الأصغر حسان، كما كان يسعد بحركية أولاد أخيه التي لا تهدأ((كان لوجودي في ذلك البيت العائلي الذي أعرفه ويعرفني، تأثير على نفسيتي في تلك الأيام، لقد كنت أعود إليه كلّ ليلة، وكأنني أصعد نحو دهاليز طفولتي البعيدة، لأصبح جنينا من جديد))[17].

وإذا كان بطل أحلام قد عرف عن قرب لحظات السعادة، فإن بطل مالك قد تخيل استمرارها في بيته العائلي، ولجوء هذه الشخصية للخيال إنما هو هروب من حالة الإحباط النفسي التي كان يعيشها في منفاه الباريسي، بسبب أخبار القتل والموت التي كانت تصل إليه من وطنه الجزائر الذي كان تحت نير الاستعمار الفرنسي ((بينما هذا الذي أُلقي عليه القبض، وذاك عُذب، وذاك لم يعد يُسمع عنه خبر))[18]، ومن أحلام اليقظة هذه، أن الأولاد نائمون في هناء، وأن وريدة زوجته كعادتها تقوم برعايتهم((لك الحمد يا إلهي، الدار يشّع فيها جو من الدفء الناعم، والأطفال نائمون))[19].

لكن ما يُميز هذه الشخصية عند مالك حداد هو أنها وعلى الرغم من انغلاقها المباشر على ذاتها وعلى العالم الخارجي، إلا أنها حققت تواصلا مع هذا العالم، وهذا ما لم نجده عند أحلام، التي حذفت علاقة خالد بالعالم الخارجي، وبدلا من ذلك جعلت بطلها منغلقا على ذاته أكثر، وينطبق على أحلام هنا ما ذهب إليه جيرار جنيت((لا يمكن أن نختصر دون أن نحذف، ولا يمكن أن نتوسع دون أن نضيف))[20].

فقد ارتبطت عودة بطل أحلام النهائية بتغيرات سلبية كبيرة، **أولا** خسارته النهائية لحياة الحبيبة التي كانت تمثل له الوطن بعد زواجها من (سي...) أحد ممثلي المجتمع القسنطيني الجديد((أراك لأوّل مرة، بعد أشهر الغيبة تلك تمرّين قريبة وبعيدة كنجمة هاربة... مثقلة الأثواب والخطى، وسط الزغاريد ودقات البنادير)) [21] **ثانيا** خسارته لأخيه حسان الذي اغتيل في مظاهرات 1988 بالجزائر

العاصمة،((مات، ولا حب له سوى الفرقاني ... وأم كلثوم... وصوت عبد الباسط عبد الصمد، ولا حلم له سوى الحصول على جواز سفر للحج وثلاجة))[22] .

لقد وجدنا مثل هذه التغيرات السلبية عند بطل مالك حداد، لكن دون أن ترتبط بعودته إلى البيت العائلي، ومن هذه التغيرات خيانة وريدة زوجته الحبيبة مع أحد الضباط الفرنسيين، وقد عرف البطل حكاية هذه الخيانة مصادفة، بعد أن تصفح إحدى الجرائد التي أحضرتها له " **كاترين**" زوجة صديق طفولته المحامي سيمون كاج، وعوضا أن يواصل طريقه إلى مقاطعة بروفانس لزيارة صديقه، قرر أن يضع حدا لحياته، بأن يرمي نفسه من القطار الذي كان متجها إلى تلك المقاطعة.

إذن فالتغيرات التي عرفها بطل أحلام بقدر ما كانت سلبية، بقدر ما عززت عرى التواصل بينه وبين فضاء البيت، في حين أن التغيرات التي حدثت لبطل مالك، قد جعلته ينفصل عن بيته العائلي بشكل مفاجئ.

وإذا ركزنا على الجانب الوصفي للبيت العائلي، فإننا نقول بأن أحلام مستغانمي، قد سارت على خطى مالك حداد، عندما اهتمت بوصف هذا الفضاء وصفا تعبيريا، مبتعدة عن الوصف التصنيفي، فهذا الفضاء بالنسبة لبطل أحلام كان فضاء نفسيا، عكس من خلاله خالد مشاعره المرتبطة بصدق مع الأم في حياتها ثم بعد مماتها، ومع حسان في صغره وفي كبره، ومع أولاد أخيه فيما بعد، وهنا يجب أن نشير إلى أن أحلام وعلى لسان بطلها، قد لمّحت إلى اتساع البيت العائلي، فقد بدا لنا أن عدد الغرف بهذا الفضاء كان كبيرا وغير محدود، إضافة إلى ذلك فهو عتيق((تمنيت لو طلبت من عتيقة أن تضع لي في المستقبل فراشا على الأرض تماما كما تفعل مع أولادها الذين ينامون في الغرف الأخرى على فراش أرضي مشترك يوحي بالدفء))[23]، أما بالنسبة إلى مالك حداد فلم تتشكل عنده صورة الوصف المادي للبيت العائلي، ولو بشكل غير مباشر، إذ لم نصل إلى معرفة ما إذا كان هذا الفضاء الجزئي واسعا أم ضيّقا.

2-1 فضاء الشوارع:

لم تختلف أحلام عن مالك في جعل أحياء وشوارع المدينة الصخرة، فضاء للثورة والنضال، لكن هذه الصورة لم تكن متطابقة عند المؤلفَين، فقد ارتبطت عند الأولى بزمنية محددة هي الماضي فقط، بينما عرفت عند الثاني فترتين زمنيتين متعاقبتين هما الماضي والحاضر.

من هذا الماضي الثوري اهتمت مؤلفة " **ذاكرة الجسد**" أولا برصد علاقة بطلها بأحداث الثامن ماي 1945، حيث كان مشاركا فعّالا فيها، لتكون النتيجة دخوله سجن **الكديا** في سن صغيرة جدا ((اليوم.. عندما أذكر تلك التجربة، تبدو لي لكثافتها ودهشتها وكأنها أطول ممّا كانت، رغم أنه لم تدم بالنسبة لي سوى ستة أشهر فقط، قضيتها هناك قبل أن يطلق سراحي أنا واثنين آخرين لصغر سننا))[24]، هذه المشاركة في تلك المظاهرات لم يعرفها بطل مالك، ليربطنا المؤلف بما بعد هذه الأحداث، من خلال رصد جو الحزن الذي لفّ المدينة((وكانت البلاد تداوي بمشقة جروحها ممّا أصابها في الربيع الدامي))[25].

وإذا حذفت أحلام من روايتها سرد ما وقع بعد مظاهرات الثامن ماي 1945، فقد قامت بحذف حدث آخر، شكل اهتماما كبيرا لدى مالك حداد، هو تلك الصداقة البريئة التي تأسست بين خالد بن طوبال وبين سيمون كاج، فقد كانا شابين يافعين جمعهما حبّ الشعر ونظمه، وقد أراد مالك من

خلال هذه الصورة، تحقيق توأمة روحية بين الطرفين، بل بين بلدين هما الجزائر وفرنسا، إنه البعد الإنساني الذي يميز المؤلف في كل أعماله الإبداعية.

إذن فقد قامت أحلام بتقنيتين أساسيتين **الأولى: التوسع الموضوعاتي**، عندما ركزت على أحداث الثامن ماي، وارتباط البطل المباشر بها **الثانية: حذف** ما أعقب مظاهرات الثامن ماي من أحداث مختلفة، وجدناها في عمل مالك حداد، ومنها صداقة خالد مع سيمون، وقد بيّنت المؤلفة من خلال هذا الحذف أنه لا يمكن أن تتأسس علاقة بين بلدين أحدهما يحتل الآخر، ويعمل على إلغاء قيمه وثوابته، إنه رفض للاستعمار كوجود، لتُحذف بذلك النظرة الإنسانية التي تبناها مؤلف **"رصيف الأزهار"**.

ولم ترصد أحلام رصدا دقيقا المتغيرات الحياتية التي عرفها هذا الفضاء في ظل الثورة التحريرية، بل عبّرت عن ذلك بصفة عامة، فشحذ الهمم، والإيمان بالوطن سمة الناس في تلك الفترة النضالية الهامة، ومنهم خالد الذي قرر الالتحاق بالجبال لتكريس مفهوم الجماعة، التي عليها تحقيق النصر للبلد المحتّل.

وعمومية هذا الفضاء في هذه الفترة، تقابلها خصوصيته عند مالك حداد، حيث سرد لنا ذلك التطور الذي عرفته علاقة خالد بسيمون، فقد انفصل الصديقان عن بعضهما، لأن الآخر(سيمون) قد غادر الجزائر نتيجة اتقاد الثورة التحريرية.

ولم ترتبط أحلام بالزمن الماضي فقط، وهي تعالج هذا الفضاء الجزئي، بل اهتمت برصد متغيراته في الزمن الحاضر، وتحديدا في فترة الثمانينيات، ففي هذه الفترة الزمنية الهامة، تغيرت صورة المدينة، لتظهر إلى السطح قيم جديدة، لم تُعرف من قبل، منحها الفرد آنذاك حياة ووجودا((المدينة نمط حياة، والإنسان سلوك مكاني، إن المدينة خطاب سوسيو ثقافي لا يخلو من دلالات ظاهرية، وتؤسس لهوية الجماعة البشرية التي تأهله في علاقتها بوعي المكان))[26].

وقد أخذت هذه الفترة الزمنية مساحة نصية هامة في " **ذاكرة الجسد**"، لم يعرفها عمل مالك حداد، ذلك أن حاضر السرد في " **رصيف الأزهار** " ارتبط بفترة الخمسينيات، التي عكست قيما معينة، أهمها حب الوطن، والإخلاص له حتى الممات، وما قامت به أحلام هو إضافة نوعية ، ساعدت على تغيير ملامح صورة المدينة التي جاءت في عمل مالك حداد((النص اللاحق عندما يُغير العالم الزمكاني للنص السابق، فإنه يعمل على تقريب وتجسيد هذا العالم)) [27]، فأحلام قربت لنا العالم الجديد، الذي كان سلبيا في معظمه، وقد أخذت هذه الصورة مرحلتين زمنيتين هامتين، **الأولى** شكلتها بداية الثمانينيات، عندما ضيّع خالد الوطن(حياة) بزواجها من(سي...)، فرأى حينها أن كل من كان يؤمن بالقيم الايجابية كالوفاء والإخلاص قد خسر نفسه، عندما باعها ل(سي...) وجماعته، ومن أهم هذه الشخصيات التي جسدت هذا الانتقال القيمي، "سي الشريف" عم حياة، ورفيق خالد في الكفاح المسلح، ذلك الذي قبل تزويج ابنة أخيه من أحد مؤسسي المجتمع الجديد((كان سي الشريف يدري أنه يقوم بصفقة قذرة، وأنه يبيع بزواجك اسم أخيه، وأحد كبار شهدائنا مقابل منصب وصفقات أخرى))[28].

كان خالد في هذه المرحلة الزمنية ينتقل يوميا إلى شوارع قسنطينة الضيّقة، محاولا التخلص من الضغط النفسي الكبير الذي ولده اقتراب عرس حياة، والملاحظ أن أحلام لم تركز على شارع بعينه، بل كان وصفها لهذا الفضاء الجزئي وصفا عاما ((ولا تركز على شارع دون آخر، فهي

متشابهة، تختلط فيها أصوات الباعة، ولا فرق هنا بين أن تمشي أو تجلس أو تتوقف، فهذه الشوارع كلها تدور في حلقة مفرغة))[29].

وقد رصد البطل من خلال انتقاله هذا صورة الناس، حيث يتزاحمون في هذه الشوارع، مسرعين في خطاهم، قابلين بتلك التناقضات التي تزخر بها مدينتهم، والتي تضيع مابين الجوع الجسدي وبين الصفاء الروحي الذي تعلنه أصوات المآذن((كما تصف الكاتبة كثرة المآذن وما يقابلها من صحون هوائية تقدم لك أكثر من طريقة لممارسة الهوى، وكأن هذه المدينة ترغبك في الشيء ثم تمنعك بنفس القوة، فهي مدينة المتناقضات))[30].

إذا ارتبط خالد بشوارع المدينة في المرحلة الزمنية الأولى ، فإن الأمر لم يكن كذلك في **المرحلة الزمنية الثانية** ، التي جسدتها أحداث 1988، ليتواصل البطل مع هذه الشوارع بصورة غير مباشرة، فقد كان يطل على جزء منها من خلال نافذة بيته العائلي، ذلك أن حادثة اغتيال أخيه الأصغر أجبرته على البقاء في البيت، تاركا لأفكاره العنان من أجل كتابة روايته عن أناه الذاكرة، عن حياة(الوطن)، وعن زياد الشاعر الفلسطيني الذي يمثل الذات المنفية، وعن كل الذين عرفهم في حياته النضالية، أو حياته الثقافية بالمدينتين المتناقضتين: قسنطينة وباريس، إذن فقد عكس لنا بقاء البطل في فضاء البيت، نظرته السوداوية لحاضر المدينة، ولمستقبلها كذلك((بين أوّل رصاصة، وآخر رصاصة، تغيرت الصدور تغيرت الأهداف.. وتغير الوطن، ولذا سيكون الغد يوما للحزن مدفوع الأجر مسبقا))[31].

3-1 فضاء الجبال:

انتقل البطل إلى هذا الفضاء انتقالا ذهنيا، لكن صورة هذا الانتقال قد اختلفت في الروايتين، فكان انتقالا استرجاعيا واقعيا عند بطل " **ذاكرة الجسد**"، ذلك أن خالد في هذه الرواية قد تواصل بشكل مباشر مع هذا الفضاء، أما الانتقال الذهني الذي جسده بطل " **رصيف الأزهار** " فكان انتقالا افتراضيا، مرتبطا بشخصية معينة هي **وريدة**، لتكون صورة تواصل البطل بهذا الفضاء الثوري تواصلا غير مباشر.

نقول إن أحلام مستغانمي قامت بتحويل كبير لهذه العلاقة، فمن الصورة المباشرة إلى الصورة غير مباشرة، فقد أصبح خالد قريبا من هذا الفضاء، معايشا له بعد أن كان بعيدا عنه في عمل مالك، إنه الارتباط الروحي والجسدي مقابل الارتباط الروحي فقط.

2- فضاء باريس:

كانت قسنطينة ذلك الفضاء الذي أجهض حلم البطل خالد، فهو عند أحلام لم يستطع تحقيق النصر، وإخراج المستعمر من مدينته ووطنه، والسبب بتر ذراعه الأيسر في حرب التحرير، أما عند مالك فهو لم يعرف تلك السعادة التي تمنى أن يعيشها مع زوجته وحبيبته وريدة بسبب مطاردة المستعمر لأشعاره الثورية.

وإذا لم يُمارس البطل في فضاء قسنطينة وجوده وإرادته، فإنه في فضاء باريس حقق ذلك الوجود وتلك الإرادة، من خلال ممارسته لفعل الإبداع، فخالد أحلام دخل غمار الرسم، أما خالد مالك فقد اقتحم عالم الكتابة الروائية، إن فضاء الآخر حسب أحد النقاد((مكان للحرية ومصدر للتغيير))[32].

والملاحظ أن هذا الفضاء الجديد لم يمنع خالد بأن يرتبط بمدينته الأم، فقد ذكرها خالد أحلام في أغلب رسوماته، إذ قرّب الناس هناك من أهم معالم المدينة، المتمثلة في أحد أشهر جسورها وهو جسر "**سيدي راشد**"، بينما خلّد خالد مالك مدينته في تلك الرواية التي قرر فيها مواجهة الحرب الجارية في وطنه، بأن يدعو إلى التعايش السلمي بين الأنا والآخر. وقد ارتبط خالد وهو في باريس بفضاءات متنوعة من بينها فضاء المنزل، وفضاء المعرض، وفضاء المكتب.

1-2 فضاء المنزل:

جعلت أحلام مستغانمي بطلها يعيش في سكن خاص به، في أحد أرقى أحياء باريس، ويطل على نهر السين، بعد أن كان في "رصيف الأزهار" مقيما بنزل من الدرجة الثانية في العاصمة الفرنسية، في غرفة أقل إضاءة، وأفقر أثاثا، وعلى الرغم من هذا الاختلاف في هذا النوع من الفضاء، فقد قام البطل بالدور نفسه في العملين، إنه فضاء للإبداع، ففيه رسم بطل أحلام أجمل لوحاته، خصوصا تلك التي اتخذت من قنطرة "سيدي راشد" موضوعا لها، وفي هذا الفضاء بدأ خالد مالك روايته الجديدة، ففيه بدأ هذا العمل، وفيه أنهاه.

على الرغم من أن المنزل كان فضاء للإبداع، إلا أنه لم يُحقق الاستقرار النفسي لبطل العملين، الذي راح يجّد في البحث عنه من خلال انتهاج طرق مختلفة، فخالد في "ذاكرة الجسد" عاش **أولا** علاقة جسدية مع "كاترين" الشابة الفرنسية الجميلة التي عشقته في السر، واحتقرت ذاكرته في العلن((وأعترف أني مُدين لكاترين بكثير من اكتشافاتي، فلا شيء كان يجمعني بهذه المرأة في النهاية، سوى شهوتنا المشتركة وحبّنا المشترك للفن)) [33]، لينتقل **بعدها** إلى علاقة روحية جمعته بحياة، ابنة سي الطاهر قائده الثوري، وكذلك بزياد الشاعر الفلسطيني الثائر.

وقد بحث خالد مالك أيضا عن الاستقرار النفسي المفقود، ولتحقيقه راح يتواصل مع منزل صديقه المحامي سيمون كاج، وبالتحديد مع أسرة هذا المحامي المتكوّنة من الزوجة مونيك ومن الصغيرة نيكول، وفي تواصله هذا رفض تأسيس علاقة جسدية مع مونيك، على الرغم من محاولة هذه المرأة الشقراء استمالته جسديا ((إن عقله لا يسمح له بقبول فكرة التواطؤ، أو التفكير المسبق في ارتكاب الذنوب، أما مونيك فلم تتأثر لكلامه، واكتفت بالابتسام)) [34]، وإذا رفض خالد التواصل الجسدي مع مونيك، فقد سعى إلى تأسيس تواصل روحي مع سيمون، وكذلك مع الطفلة نيكول.

لاحظنا أن خالد في العملين قد قصد تأسيس التواصل الروحي، فراح في "ذاكرة الجسد"، يقترب من حياة، ليكون أهم شخص في حياتها بعد والدها القائد سي الطاهر، فراح يربطها بذاكرته التاريخية والنضالية، ثم برسوماته عن مدينة الجسور، وقد نجح فعلا في تحقيق هذا الارتباط بينه وبين حياة، إلا أن ذلك الارتباط كان مؤقتا فتلك الحبيبة قررت مغادرة عالمه المثالي، لتعيش في عالم مادي وترتبط بأحد مؤسسيه المدعو(سي...)، وهذا ما اتضح عندما اتصلت به لتدعوه إلى عرسها((أنا لا أرتبط به..أنا أهرب إليه فقط من ذاكرة لم تعد تصلح للسكن، بعدما أثثتها بالأحلام المستحيلة والخيبات المتتالية))[35].

وكان زياد طرفا مساعدا أخر في تحقيق استقرار خالد النفسي، فقد أضفى هذا الشاعر الثائر على منزل البطل بباريس، نوعا من الحيوية((كان زياد يُشبه المدن التي مرّ بها، كان يُشبه كل من أحب، فيه شيء من بوشكين، من السيّاب، من الحلاج، .. من غسان كنفاني.. ومن لوركا)) [36]، وهذا الحضور المتميز لزياد لم يسمح لخالد بالاقتران باستقرار نفسي مطلق، ذلك أن هذا الشاعر قد مكث مدة يسيرة في منزل البطل، ليعود للاختفاء كالعادة، تاركا خالد يُعاني مرارة الوحدة، بل وقد ازدادت هذه الوحدة كثافة، عندما قتل زياد((مات زياد، وهاهو خبر نعيه يقفز مصادفة من مربع صغير في جريدة إلى العين.. ثمّ إلى القلب.. فيتوقف الزمن))[37].

راح خالد مالك يقترب هو الأخر من أطراف مساعدة اعتقد إلى حين أنها طوق نجاته من الوحدة القاتلة التي عرفها وهو بعيد عن وريدة وأولاده، فعمل على تعزيز علاقته بسيمون من خلال

استفزازه لذاكرة صديقه، فقد كانا طالبين بإحدى ثانويات قسنطينة، وكانا يرددان الشعر سوية، ويتجولان في أزقة قسنطينة الضيّقة، لكن خالد أضاع استقراره النفسي الموهوم، عندما رفض سيمون العيش في عالم الذاكرة، فالأوضاع تغيرت، وصديق الطفولة لم يبق على صورته السابقة((وحلقت فوق حي رصيف الأزهار سحب الكآبة والحزن، وتلاشت الذكريات، وفترت علاقات الود والصداقة بينهما، وانقطع حديثهما عن الأحياء العتيقة وعن المدينة الثائرة والروابي الحالمة))[38].

وتتقابل نيكول الصغيرة مع زياد في تأسيس حميمية نفسية خاصة، فكما اقترب الشاعر الثائر من بطل "ذاكرة الجسد"، اقتربت تلك الصغيرة من بطل "رصيف الأزهار"، الذي قام بدور الأب الحنون، المهتم بأولاده وأحلامهم، فقد أحضر لها دمية ترتدي ملابس جزائرية، كما سرد عليها قصة "السنجاب الصغير".

2-2- فضاء المعرض/ فضاء المكتب:

جعلت أحلام من المعرض فضاء لتبيين قدرة خالد الإبداعية، بعد أن احتضن فضاء المكتب في "رصيف الأزهار" هذه القدرة الإبداعية، فالناس في الفضاءين قد تعرفوا على عمل البطل، ونشاطه، فتقربوا منه وأحبوه، فهو في عمل أحلام ذلك الرسام الذي استقطب الزوار إلى لوحاته، وشد انتباههم إليها، وهو في عمل مالك ذلك الصحفي النشيط في جريدة الآخر، الذي يُدافع في مقالاته عن الإنسان الحر، الرافض للحرب وتبعاتها.

وكما ارتبط خالد أحلام بالوطن في فضاء المعرض، فإن خالد مالك قد ارتبط به في فضاء المكتب، لكن صورة هذا الارتباط قد اختلفت في العملين، فكان **أولا** حضور حياة اللامنتظر في فضاء المعرض، هذا الحضور الذي وثّق من علاقة خالد بمدينته ووطنه، فخالد وحياة حملا معا ذاكرة مشتركة، فهي رمز للمدينة الحاضرة/ الغائبة في سوارها التقليدي، وهو الوطن الجريح في صورة يده المبتورة((رفعت عيني نحوك لأوّل مرّة،

تقاطعت نظراتنا في نصف نظرة،

كنت تتأملين ذراعي الناقصة، وأتأمل سوارا بيدك

كان كلانا يحمل ذاكرته فوقه..))[39].

إذا كان حضور حياة ساعد خالد في توثيق علاقته بالمدينة والوطن، فقد كان قدوم سي الشريف وسي مصطفى رفيقي خالد في الكفاح المسلح، دافعا آخر ليرتبط البطل بفضاء الأنا، وإن رفض في قرارة نفسه هذا الارتباط الإجباري((كان سي مصطفى صديقا مشتركا لي ولسي شريف منذ أيام التحرير، كان يوما بشهامة وأخلاق نضالية عالية، ثمّ تلاشى تدريجيا رصيده عندي))[40].

إذا رغب خالد أحلام في الارتباط بمدينته ووطنه، من خلال حضور حياة الإيجابي، فإن خالد مالك لم يرغب في ذلك، لأنه أراد الهروب من تلك الأخبار التي تحمل آلاما نفسية كبيرة له، فهو يرفض الحرب الجارية في بلده، وسبب الرفض أنه يتمتع بحس إنساني يجعله يحبذ السلام على الحرب، والأخوة على العدالة.

ما يُمكن قوله في الأخير أن أحلام في "ذاكرة الجسد" حافظت على الحضور المكثف لمدينة قسنطينة، مثلما كان عليه الحال عند مالك حداد في "رصيف الأزهار"، وجاء هذا الحضور المكثف للفضاء العام في فضاء الأنا وفي فضاء الآخر.

ولم يكن خالد البطل الوحيد الذي ارتبط بالمدينة الصخرة، فقد جاء بعد مالك وأحلام كتاب آخرون، أسسوا لأبطالهم علاقات مع المدينة الصخرة، فكان رشيد في " **نجمة"** لكاتب ياسين، والشيخ عبد المجيد بوالأرواح في **"الزلزال"** للطاهر وطار، وكمال العطار في " **جسر للبوح وآخر للحنين**" لزهور ونيسي، ولويزا والي في **"مزاج مراهقة "** لفضيلة الفاروق، وعبلة في **"ليل الأصول"** لنور الدين سعدي.

الهوامش:

---

[1]- نزار قباني: ظهر غلاف ذاكرة الجسد، دار الاداب، لبنان، ط 27، 2011

[2]- عبد الرحمن مبروك: بناء الزمن في الرواية المعاصرة، رواية تيار الوعي نموذجا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998، ص 102

[3] صدر عن الشركة الوطنية للنشر والتوزيع بالجزائر سنة 1972.

[4] وهو من نوع الشعر المنثور ، صدر عن "دار الأداب" ببيروت سنة 1976.

[5] صدر عن شركة "موفم" للنشر بالجزائر سنة 1993.

[6]- نزار قباني: ظهر غلاف " ذاكرة الجسد"

[7]- أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص5 .

* كان لي لقاء بأحلام مستغانمي بتاريخ 1999/7/15 ، عقب تسجيلها لحصة " أهل الكتاب" التي كان ينشطها الدكتور واسيني الأعرج بالتلفزة الجزائرية، وكان لنا حوار في موضوعات شتى، ومنها موضوع علاقتها بمالك حداد.

[8]- جابر عصفور: الرواية والاستنارة، دار الصدى للصحافة و النشر والتوزيع، دبي، الإمارات العربية المتحدة، 2011، ص 27

[9]- عبد الرحمن يطو: صورة المدينة وشكلنة الوعي الجمعي، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، ع18 ، نوفمبر 2008 ص 77

[10] -Gérard Genette palimpsestes, édition du seuil, paris, 1982, p 14

[11]– ibid. p 12

[12]– الأخضر بن السايح: سطوة المكان وشعرية القص في رواية ذاكرة الجسد، دراسة في تقنيات السرد،عالم الكتب الحديث،الأردن، 2011، ص14

13– Gaston Bachelard : la poétique d'espace, presse universitaire deFrance,decembre1984,p27

[14]– ذاكرة الجسد: ص 288

[15]– مالك حداد: رصيف الأزهار لم يعد يجيب، ترجمة حنفي بن عيسى، المطبوعات الوطنية الجزائرية، 1965 ، ص 82

[16] – la p poétique de l'espace, p 32

[17]– ذاكرة الجسد ص 298

[18]– رصيف الأزهار لم يعد يجيب: ص 105

[19]– نفسه ص 150

[20] –palimpsestes : p 298

[21]– ذاكرة الجسد: ص 353

[22] نفسه ص 394

[23]- نفسه ص 299

[24]- نفسه ص 31

[25]- رصيف الأزهار لم يعد يجيب: ص 9

[26]- عبد الرحمن بن يطو: هوية المدينة وشكلنة الوعي الجمعي، ص 90/89

[27] – palimpsestes : p 351

[28]- ذاكرة الجسد : ص 272

[29]- الأخضر بن السايح: سطوة المكان وشعرية القص، ص 140

[30] نفسه: ص 141

[31]- ذاكرة الجسد: ص 24

[32]- عبد الله أبو هيف: أزمة الذات في الرواية العربية، مجلة عالم الفكر، العدد4، 1996، ص257

[33]- ذاكرة الجسد: ص 77

[34]- رصيف الأزهار: ص 24

[35]- ذاكرة الجسد: ص 276

37- نفسه ص 195

[37] نفسه ص 274

[38] - رصيف الأزهار: ص 86

[39]- ذاكرة الجسد: ص 53

[40]- نفسه ص 81

مرافعة في حق العميد في خمسينية الاستقلال

تصحيح خطأ تاريخي حول موقف طه حسين من ثورتنا التحريرية

حسن بشاني - جامعة الجزائر 2

Résumé

Cet essai comporte deux aspects :un aspect théorique qui s'efforce de développer les arguments qui soutiennent sa thèse par le texte et le document historique constitutif de son corps même , et un autre aspect qui se propose de corriger une erreur historique qui s'est propagée chez nous, et qui concerne la position du doyen de la littérature arabe contemporaine relative à notre révolution. Aussi, cette rectification a pris la forme d'une plaidoirie dans le but de réhabiliter Taha Hussein et lui rendre hommage en même temps, à l'occasion du cinquantième anniversaire de l'indépendance de l'Algérie.

Dans la première partie de ce travail, j'ai défendu la conception de l'indépendance chez Taha Hussein, en démontrant que sa conception n'est pas basée sur une vision politique simpliste de la dialectique de la colonisation et de l'indépendance, mais sur une vision philosophique de l'histoire, et une conception précise du rôle de l'être humain en tant qu'artisan de l'histoire qui façonne sa destinée et définit sa responsabilité dans le cours de l'histoire. Il s'agit là d'une vision qui pose que la liberté ne comporte pas en elle-même son immunité, mais a besoin toujours d'un acteur qui l'immunise et la défend. Aussi, l'effort le plus important que nous devons faire, peuples et états, pour garantir la liberté, n'est pas celui que nous devons dépenser pour la conquérir, mais celui que nous dépenserons pour la conserver après l'avoir conquise ; c'est là une vision qui développe une conception différente de la colonisation et de l'indépendance en même temps.

Dans la deuxième partie nous avons abordé un autre aspect en rectifiant une erreur historique concernant la position de Taha Hussein à propos d'une cause précise : notre révolution libératrice. Nous avons montré, document historique à l'appui, la position de Taha Hussein exposée dans trois textes inoubliables dans lesquels il défend le droit légitime, historique et humain du peuple algérien, de lutter pour récupérer son indépendance et vivre dans le cadre de la liberté et la dignité humaine.

" فمن أين لنا العلم بأخبار الأمم لولا خوالد آثار القلم " . أبو الريحان البيروني.

يتعذر على من لم يطّلع على كتاب عميد أدباء العرب المعاصرين " مستقبل الثقافة في مصر" أن يفهم بعمق موقفه السياسي والأخلاقي من الاستعمار عموما، ومن مستقبل الشعوب العربية المستعمَرة الحضاري بشكل خاص. ففي هذا الكتاب ـ الوثيقة ـ وفي فصله الأول، تحديدا، موقف من الاستعمار دال في الزمان؛ 1938 ـ أي بعد معاهدة لندن 1936 الخاصة باستقلال مصر بسنتين ـ وتصور لمستقبل حضاري لهذه الشعوب دال في المكان والوجهة؛ رسم رؤية مستقبلية حضارية مؤسّسة عقلا هادفة فكرا واضحة مقصدا ـ روح الحضارة الأوروبية الحديثة في بعدها الإنساني ـ فليست تخفى على أي قارئ لهذا الكتاب مجاهرة طه حسين شعبه المصري، والشعوب العربية المستعمَرة كلها، بأن الاستقلال لا يعني لها

شيئا - تاريخا وحضارة - إن لم تَعده شرطا تاريخيا، وشرطا تاريخيا فقط، لغاية أسمى منه؛ وأن تتعاطى معه بوصفه فرصة تاريخية، وفرصة تاريخية فحسب أيضا، تنهض فيها "...بواجبات خطيرة وتبعات ثقال" (1)على حد قوله.

وليس النهوض بهذه الواجبات الخطيرة والتبعات الثقال، في رأي ابن الأزهر المستنير، إلا رفع التحدي التاريخي الذي فرضته هذه الحضارة الأوروبية الحديثة، بعلومها وثقافتها على بقية العالم. فنحن نعيش كما يقول: " في عصر من أخص ما يوصف به أن الحرية والاستقلال فيه ليسا غاية تقصد إليها الشعوب وتسعى لها الأمم، وإنما هي وسيلة إلى أغراض أرقي منها وأبقى، وأشمل فائدة وأعم نفعا..."؛ ذلك أن شعوبا كثيرة من الناس في أقطار كثيرة من الأرض كانت، كما يقول: "... تعيش حرة مستقلة، فلم تغن عنها الحرية شيئا ولم يجد عليها الاستقلال نفعا، ولم تعصمها الحرية والاستقلال من أن تعتدي عليها شعوب أخرى تستمتع بالحرية والاستقلال ولكنها لا تكتفي بها ولا تراهما غايتها القصوى، وإنما تضيف إليها شيئا آخر أو أشياء أخرى." (2) ...تضيف إليها الحضارة التي تقوم على الثقافة والعلم، و **القوة** التي تنشأ عن الثقافة والعلم، و **الثروة** التي تنتجها الثقافة والعلم. ولو لا أن مصر - (وغيرها من شعوب الأرض) - قصَّرت، طائعة أو كارهة، في ذات الثقافة والعلم لما فقدت حريتها، ولما أضاعت استقلالها، ولما احتاجت إلى هذا **الجهاد العنيف الشريف** لتسترد الحرية وتستعيد الاستقلال.

لقد تعمدت الإطالة على القارئ بهذه المقدمة، والإثقال عليه بهذه النصوص؛ تفاديا لأي تأويل لآراء طه حسين السياسية، وتجنبا لأية قراءة مغرضة لموقفه من الاستعمار، خارج إطار منطق تفكيره وفي منأى عن سياق دلالات فكره السياسي التاريخية، وقناعاته النظرية، الفلسفية والحضارية.

فليس في ما تقدم من أقوال طه حسين، المدونة، في الاستعمار وفي الحرية والاستقلال - وفي غيرها من أقواله الكثيرة في هذا الموضوع، كما سأبين لاحقا - ما يجيز لكاتب أو يمنح الحق لأحد - محللا سياسيا كان أو أديبا ناقدا أو مؤرخا للأفكار - لإضفاء معنى سلبي على موقفه من الاستعمار أو تسجيل أي تغاض، لا أخلاقي أو غير إنساني، منه عن إدانته. والحقيقة، في ما أرى، أن مرد مثل هذه التأويلات والافتراءات في حق العميد - وما أكثرها عندنا - خلط جهل أو تجاهل واضح، عند أصحابها، في التمييز بين بعدين مختلفين؛ بل قل للدقة بين بعدين متناقضين، فرضت بهما أوروبا نفسها، منذ مطلع القرن التاسع عشر، على معظم الشعوب العربية، وعلى بعض غيرها أيضا من شعوب المعمورة؛ أوروبا صانعة الحضارة الإنسانية الحديثة وفاتحة أمل البشرية المتاح بهذه الحضارة من جهة؛ وأوروبا القوة الاستعمارية الهدامة والغطرسة البشرية المشؤومة والاستيطان اللاإنساني وجرمه المقيت من جهة أخرى؛ أي بين أوروبا الحضارة، مستقبل العرب المنشود - ومستقبل أمثالهم من الشعوب أيضا - وبين أوروبا الاستعمار؛ أوروبا حاضرهم اللاإنساني - وحاضر أمثالهم كذلك - المرفوض والمدان سياسيا وأخلاقيا وإنسانيا.

إشكالية تاريخية، أو إن شئت القول: مفارقة تاريخية، فرضت نفسها على طه حسين وأبناء جيله وعلى من سبقهم أيضا من المثقفين العرب، منذ أن اكتشفوا أوروبا الحديثة - أو كشفت هي عن نفسها لهم، لا فرق في ذلك - كان عليهم التعاطي معها بعقل وبصيرة تمييز دقيقة بين هذين البعدين المتناقضين، المتحايثين في الزمان والمكان، وبقوة إدراك عميق لمفارقتهما التاريخية. والحق يقال أن معقولية هذا الإدراك التاريخية وهذه البصيرة في التمييز بين الأربتين قد فرضهما حصول وعي وإدراك مبكرين، نسبيا، لدى المثقف العربي الحديث بوجود ضرب من ضروب الوحدة في التاريخ البشري، وببشائر وحدة مصير حضاري وإنساني لهذا التاريخ؛ وعي وإدراك صريحين في أفكار بعضهم مُبطَّنين في ثنايا أفكار بعضهم الآخر.

هذا ما نستبطنه، مثلا، في أفكار رفاعة الطهطاوي الذي قدم أول تصور لمستقبل مصر الحضاري، ولغيرها من بلاد الشرق، مبني على رؤية حضارية كونية للتاريخ، وأول دعوة عربية مدوّنَة، في القرن التاسع عشر، للاستفادة من قوانين أوروبا الوضعية وعلومها وتقنياتها ودساتيرها. - وللتذكير فإن هذه الرؤية الحضارية الكونية قد تبلورت في ذهن الطهطاوي وهو في باريس - 1827 - 1831؛ أي في الوقت الذي غزت فيه فرنسا بلادنا بالذات 1830؛ وهي الرؤية الحضارية التي كانت قد أرهصت له بها، قبل ذلك، دروس شيخه حسن العطار في الأزهر، المستقاة من صور يوميات عبد الرحمان الجبرتي، التي كان يقدمها لوجهاء قومه ومثقفيه، في الأزهر، عن همجية غزو نابليون بونابرت لمصر من جهة، وعن عجائب مبتكرات علمائه التقنية من جهة أخرى -. ولكن الظاهر أن الطهطاوي كان قد حسم الاختيار في ضرورة الفصل بين أوروبا الدائمة وأوروبا المؤقتة؛ أوروبا النافعة وأوروبا الضارة؛ أي الفصل بين أوروبا الحضارة وأوروبا الاستعمار. وهو الحسم نفسه الذي جهر به خير الدين التونسي، بزمن قليل بعده، في مواطنيه، بل وفي رعايا الدولة العثمانية قاطبة؛ مشيرا لهم، إشارة الناصح المدرك لتطورات التاريخ البشري المستقبلية وقواسمه الحضارية المشتركة العديدة، إلى أقوم المسالك المُفضية إلى أوروبا الدائمة؛ أوروبا النافعة علما وفكرا وتقنية وأنظمة حكم.(3)

وليست تخفى على نبيه، أيضا، رسالة المنوريْن اللبنانيين الكبيريْن فرح أنطون وشبلي الشميل في هذا الخصوص؛ فقد تطلب من أولهما استحضار فلسفة ابن رشد والتذكير بعقلانية أفكاره الفلسفية وإنسانيتها، والتنويه بدورها في نهضة أوروبا الحديثة نفسها؛ مؤكدا جهرا على كونية الحضارة الأوروبية وعلى مستقبل الشرق والغرب الحضاري الواحد. وهي القناعة ذاتها التي دفعت الطبيب المفكر شبلي الشميل إلى الاجتهاد، في غير تردد، لإقناع مواطني الشرق بأن قانون التطور البيولوجي وسننه يسري على كل ما هو كائن حي، وأن الإنسان ليس استثناء، على الإطلاق من هذا القانون؛ أي في صراعه من أجل البقاء؛ بل إن سنن هذا القانون تطال، إضافة إلى ذلك، حياته الاجتماعية والسياسية نفسها؛ فالبقاء فيها أيضا للأقوى والأصلح، وقتما كان وحيثما وجد؛ حاثا بذلك مواطني الشرق على الانخراط في مسار التطور التاريخي الذي تشهده أوروبا، المنتصرة تاريخيا، واستساغة مستجداته الحضارية. وفي هاتين الدعوتين تمييز جلي أيضا بين أوروبا الاستعمار - الضارة والزائلة - وأوربا الباقية النافعة، علما وفكرا وتقنية وأنظمة حكم.

ولا يجوز أن يُحرجَنا من يرى في اختيارنا هذه الشخصيات الفكرية المذكورة انحيازا مغرضا، ذلك أن مجدد الأزهر الحديث ومصلحه الأول، الشيخ محمد عبده ذاته، كانت له القناعة نفسها بضرورة هذا التمييز بين الأوروبتين وبمنافعه المستقبلية على الإسلام والمسلمين؛ وما موقفه المتأني، بل المتحفظ، من جدوى دعوة أحمد عرابي للإسراع في إعلان الحرب على المستعمر الانجليزي - قبل تجديد أذهان الشباب المصري وتنويرها بحقائق عصرها وتحضير الشعب للنهوض بنفسه، كما كان يرى معتزلي عصره - إلا تعبير ضمني عن تلك القناعة وذلك التمييز (4). ولسنا في حاجة أيضا للإلحاح وترديد مواقف رواد حركتنا الوطنية الثلاثة أنفسهم، على اختلاف مرجعياتهم الفكرية والسياسية؛ فما اتهم به محمد عبده، من قبل بعض هواة الفكر والسياسة، يكاد يكون الاتهام نفسه الموجه للإمام عبد الحميد بن باديس؛ مع اختلاف في بعض الحيثيات والأدوار التاريخية الخاصة، والمقارنة نفسها تكاد تتم أركانها، مع فارق الحيثيات والأدوار التاريخية أيضا، بين التهمة الموجهة زورا لطه حسين عن موقفه من الاستعمار والمستنتجة، بصورة فجة، من تبنيه الصريح لحضارة أوروبا وفكرها وعلومها وأفضالها الإنسانية، وبين التأويل المبسط لمفهوم الزعيم السياسي الليبرالي فرحات عباس لفكرة الاندماج - وهي بالمناسبة مناورة سياسية ليس غير - من جهة ورؤية الزعيم السياسي التونسي الحبيب بورقيبة المتبصرة بمستقبل تونس السياسي

الحر أفقا منظورا وحتمية تاريخية من جهة أخرى؛ وهو التأويل المبني خطأ أيضا على قناعتهما المبدئية، أيضا، بفضائل المدنية الأوروبية المستقبلية علينا؛ وهو استنتاج قائم أساسا على خلط فج كذلك بين إستراتيجية مقاربة هؤلاء الفكرية والأيديولوجية لأوربا وتكتيك ممارساتهم ونشاطهم السياسي المعادي للاستعمار؛ والقائمة في هذا الخصوص طويلة يتعذر حصرها في مقال. ولكن من المفيد التذكير هنا بأن هذه المقارنة قد تفطن لها أحد الباحثين التونسيين؛ مشيرا إلى ما كان يجمع طه حسين والحبيب بورقيبة من محبة، رادا ذلك إلى قناعتهما المشتركة بأن ما يواجهنا أكثر من رهانات، شعوبا ودولا ومجتمعات، هي رهانات ما بعد مرحلة الاستعمار. ولن أجانب الحقيقة إذا قلت أنا بدوري: إنها القناعة ذاتها التي كانت تختلج ذهن الزعيم فرحات عباس. وما يزيدنا قناعة بذلك هو إيمان ثلاثتهم العميق بأولوية التوعية السياسية والإعداد المعنوي للجيل القادر على رفع هذا التحدي، سياسيا وعلميا وتقنيا . وقد عبر كل واحد منهم بطريقته الخاصة عن هذه القناعة، وكان أبرز تعبير وأبلغه عن هذه القناعة، كما أشرنا في مستهل هذا المقال، تعبير طه حسين الصريح بأن الاستقلال لا يعني لنا شيئا، تاريخا وحضارة، إن لم نعده شرطا تاريخيا لغاية أسمى منه هي بناء مستقبلنا والمحافظة عليه بالعلم والفكر والثقافة وبكل مسببات قوة العصر الذي نحيا فيه.

لم يكن إذن استعراضنا لمواقف هذه الشخصيات الفكرية مقصودا لذاته، بل تحديدا لإطار تاريخي ولسياق حجاجي غايته المرافعة في حق طه حسين؛ تصحيحا لفكرة راجت، بين بعض كتابنا، عن موقفه من الاستعمار عموما، وعن " تجاهله " لثورتنا التحريرية تحديدا. وهو الأمر الذي اضطرني للتذكير بهذه الآراء والبسط، بعض الشيء، في مواقف أصحابها بغية القول: إن موقف طه حسين الداعي لحضارة أوروبا وفكرها وعلومها هو موقف كل مثقفي جيله المستنيرين، المتأثرين بثقافة أوروبا وفكرها الليبرالي الحديث وموقف من سبقوهم ومن أعقبوهم من نفس المدرسة الفكرية الليبرالية، و من أوساط الاتجاه الإصلاحي الديني التنويري الحديث المعاصر لهم أيضا؛ موقف الرؤية المميزة، كما أسلفنا الذكر، بين أوروبا الاستعمارية الزائلة وأوروبا الحضارية الباقية والنافعة؛ علما و فكرا وتقنية وأنظمة حكم. وأجدني هنا في غير حاجة لتبرير صدق هذه الرؤية ودقة استشراف أصحابها لمستقبلنا وواقعيته، فواقعنا وواقع العرب التاريخي المعيش عموما كفيل، بحقائقه المرة؛ علما وفكرا وتقنية وأنظمة حكم، بالإنابة عني في ذلك؛ ثم إن المقام هنا، إضافة إلى ذلك، ليس مقام الخوض في هذه المسألة، وسأكتفي بالقول: إن طه حسين وأبناء جيله من أحرار الفكر والتفكير كانوا، بلا ريب، على إدراك عميق بأن الاستعمار، قديمه وحديثه، ظاهرة تاريخية زائلة بحكم منطق التاريخ البشري وقوانينه نفسها، وهو من ثم ظاهرة مدانة، مبدئيا بالنسبة لهم، إنسانيا وتاريخيا؛ ولا تتطلب من مفكر إنسانوي حرّ التفكير، من قامة طه حسين ومن أبناء جيله، من أحرار العقل و التفكير، اهتماما مبدئيا بما هو عابر في التاريخ بقدر ما يملي عليهم الانشغال، أولا وأخيرا، بما ينفع الناس دوما ويمكث في الأرض؛ أي بما ينبغي على الناس من أبناء جلدتهم النهوض به إزاء أنفسهم ووطنهم وهم أحرار، وفي وضعهم التاريخي الطبيعي؛ أي وهم مستقلون. وهذا هو، تدقيقا، مغزى متن كتاب طه حسين المشار إليه " مستقبل الثقافة في مصر". وليس إصدار بيانات إدانة للاستعمار، أو كتابات توعية سياسية تؤكد أحقية الشعوب المستعمرة في الاستقلال؛ فهذه المهام من أولويات زعماء الأحزاب والمناضلين السياسيين وممثلي الشعوب الرسميين وإعلاميوه وقواه الناشطة الخ. وما أهمية إسهامات مثل هذه الشخصيات الفكرية والرمزية الكبيرة بالكتابة، في هذا الخصوص، إلا أهمية معنوية، أخلاقية وأدبية، لا أكثر.

ولهذا أجدني مضطرا للتذكير، مرة أخرى في هذا السياق، بمبدأ طه حسين الأول و **قيمة** القيم عنده التي كان يستمد منها مواقفه الحاسمة في القضايا الفكرية والسياسية الكبرى، ويسعى دون هوادة لإقناع أبناء جيله بها وبفضيلتها الإنسانية الكبرى، ألا وهي " **الحرية** " بكل ما تعنيه هذه الكلمة من معنى إنساني واجتماعي وسياسي. وقد سجل لنا الأديب الكبير نجيب محفوظ، في هذا الخصوص، خالدة من خوالد آثار قلمه عن مآثر أستاذه طه حسين في ترسيخ هذه القيمة في أذهان جيلهم وعقله قائلا : " وقد ارتبط طه حسين الأديب في أذهاننا " **بالحرية** ....."(5). وهي القيمة التي يشهد له بالدفاع عنها والجهر بها، حين يجب الجهر بها، الجميع؛ ويعترف له بجرأته في المطالبة بها، حين تجب المطالبة بها، الجميع أيضا؛ فطه حسين، بشهادة الخصم والصديق، ليس متصنعا، في قضية **الحرية** وفي غيرها من قضايا الإنسان الأولى وكرامته ولا مجاملا فيها، فهو لا يستطيع أن يتصنع أو يجامل في مثل هذه القضايا، مثله في ذلك مثل صديقه وخصمه الأدبي والسياسي عباس محمود العقاد ، الذي قال فيه طه حسين نفسه: إنه لا يستطيع التصنع والمجاملة في مواقفه الفكرية والسياسية ولو حاول ذلك لفسدت شخصيته(6)؛ وشخصية طه حسين، في هذا الخصوص، مثل شخصية العقاد " فوق الفساد " ، كما قال، وبمنآه.

لقد تعمدت استحضار هاتين الشهادتين من عملاقي الأدب العربي المعاصر تذكيرا، وتأكيدا في الوقت نفسه، بإحدى خصائص شخصية طه حسين وجرأته في دفاعه عن **حرية** الإنسان وحق الشعوب فيها، حينما يتطلب الأمر منه ذلك؛ وهي الشهادة التي لخصها الكاتب والسياسي المصري محمد حسن الزيات في كتابه " ما بعد الأيام " في الموقف الجريء الذي سجله، فعلا، ضرير مصر سنة 1946 حينما عاتب شارل دوغول ذاته عن كيله بمكيالين في مطلب هذا الحق الإنساني؛ منبها إياه في القاهرة، بلا تصنع ولا مجاملة، بالمفارقة التي تتعاطى بها فرنسا مع مفهوم **الحرية** وحق الشعوب فيها؛ فهي تطلب الحرية لشعبها وتحثه على التضحية من أجلها، في الوقت الذي ترفض مطالبة الشعوب الأخرى الخاضعة لها حقها فيها؛ فخاطبه، حسب ما أورد الزيات، دائما، قائلا ما نصه : " لا يمكن أن تطالب فرنسا باستقلالها وبحريتها، وهي تنكر على الشعوب الواقعة تحت سلطانها هذا الاستقلال وهذه الحرية "(7) .

ولأن المسألة مسألة تصحيح خطأ تاريخي حول موقف طه حسين من ثورتنا التحريرية؛ أي حول موقفه من الاستعمار في آخر الأمر، فإن الأمر يتعدى، في اعتقادي، مبدئيا مسألة رد اعتبار، في هذه المناسبة، لرمز من رموز الثقافة والفكر العربي الكبار، أو إسداء الجميل له على موقفه المشرف من ثورتنا فحسب - على ضرورة ذلك بالنسبة إلينا نحن الجزائريين ووجوبه الأخلاقي تجاهه - بل لتصحيح أخطاء تاريخية أخرى ألصقت به جورا أيضا، من قبل خصومه السياسيين ومناوئيه الأيديولوجيين، في مسألة الاستعمار وموقفه منه مشرقا ومغربا. ولهذا فقد آثرت أن أعزز مرافعتي هذه في حقه بالتذكير بمواقف أخرى سجلت له خوالد القلم الجهر بها في عديد المواقف، قبل ثورتنا التحريرية وأثناءها وبعدها أيضا، دفاعا عن حرية شعوب المغرب والمشرق على السواء، وإدانة جريئة للاستعمار بجميع أشكاله ومبرراته. وقد أعفانا في هذا الأمر الأديب الناقد جهاد فاضل من جهد جمع بعض هذه المواقف التي رد بها على خصومه وانتقاداتهم الجائرة؛ حيث خصنا بفصل كامل من كتابه " أدباء عرب معاصرون" (8)، حصر فيه أهم هذه الاتهامات وفي مقدمتها " موقفه الغامض "، بل المهادن، كما يزعم بعضهم للصهيونية و " موقفه المشبوه "، كما يدعي بعضهم الآخر، من سعي شعوب شمال إفريقيا، كما كانت تسمى، إلى الاستقلال عن فرنسا. فقد أول خصوم طه حسين، وفي طليعتهم أنور الجندي وعبد الرزاق السنهوري، قبوله رئاسة تحرير مجلة " الكاتب المصري " عام 1945، الممولة من شركة تملكها عائلة آل هراري اليهودية المصرية،(9) تأويلا يأباه تكوين طه حسين الفكري ومفهومه للإنسان. فقد رأوا في ذلك القبول

ترحيبا ضمنيا منه بالتعاون مع الصهيونية التي كانت منظماتها تنشط نشاطا غير عاديّ في مصر، آنذاك، تمهيدا لتأسيس الدولة الصهيونية في فلسطين. وهي تهمة صبيانية يضيق بها الاحتمال، رد عليها مريدوه باستهجان، مؤكدين أن فكر طه حسين الإنساني وإيمانه بانتمائه الثقافي والحضاري كفيلان بالنأي به عن أية أيديولوجية عنصرية أو معتقد عرقي ذي منطلق إرهابي مثل الصهيونية؛ فثقافة طه حسين الفلسفية والتاريخية لا تخطئ التمييز بين الإثنولوجيا والدين وبين الأيديولوجيا والسياسة وبين الثقافة والتاريخ.

وفعلا فلنا من القرائن ما يؤكد هذا الدفاع عن العميد ويزكيه، فقد دون لنا الأديب الناقد علي شلش خالدة من خوالد طه حسين، في افتتاحية أحد أعداد مجلة " **الكاتب المصري** " سنة 1946 مقالا معنونا بـ (رحلة إلى بيروت)؛ تقول قصة المقال إنه كان ذاهبا إلى بيروت بالبحر فجنحت السفينة التي كانت تقلّه إلى مدينة حيفا لكي تُنزل بعض المسافرين اليهود المهاجرين من أوروبا إلى فلسطين فكتب عن هذه الحادثة يقول: " إن موضع هؤلاء العجزة والنساء والأطفال الذين دفع بهم دفعا إلى السفينة لكي تنقلهم بأمر الحلفاء **إلى أرض لا يملكونها** لأناس لا يدركون مايفعلون ، هو مأساة " (10). وفي إجابة له عن سؤال وجهته إليه مجلة (**الاثنين**، الصادرة عن دار الهلال) قبل صدور مجلة " **الكاتب المصري** "، موضوع التهمة، بأيام معدودة؛ مرددة عليه دوافع قبوله رئاسة تحرير هذه المجلة التي تملكها عائلة آل هراري. رد طه حسين بإجابة حاسمة متسائلا: " كيف توجهون إلي هذا السؤال وأنتم تعرفونني جيدا ؟ تعرفون أنني حريص على التراث العربي **وعلى القضية العربية** وعلى اللغة العربية؛ فكيف أكون مدافعا عن الصهيونية (11). وهي الإجابة التي يؤكد مدافعو طه حسين ومريدوه صدقها ومصداقيتها بقرينة دامغة وهي: مشاركة أشهر الأقلام المصرية وغير المصرية المعروفة، في حينه، بالكتابة في هذه المجلة، على اختلاف أطيافهم الفكرية ومشاربهم الأيديولوجية من ليبراليين وعروبيين وحتى إسلاميين؛ من لويس عوض إلى السيد قطب مرورا بالمازني وتوفيق الحكيم وسلامة موسى وحسين فوزي وسهير القلماوي، والقائمة طويلة - باستثناء العقاد والسنهوري - وهي أسماء يتعذر إلحاق تهمة التعاون مع الصهيونية بهم.أما من اتهموه بميوله الفرعونية فلست أرى ما يعيب طه حسين في افتخاره بفرعونيته، فهذا حق مشروع له ولغيره من المصريين؛ ولكن فرعونية طه حسين واعتزازه بها لم تكن يوما، بالنسبة إليه، موقفا سياسيا أو ثقافيا منافيا لإيمانه بثقافته العربية واعتزازه باللغة العربية الفصحى ودورها في تجديد الفكر والثقافة العربيين، فهو من أعلن، من تونس في حوار نادر مع عملاقي الأدب التونسي الحديث محمود المسعدي وعلي البلهوان، عن أسفه من الداعين للكتابة الأدبية بالعامية المصرية؛ متوجسا خشيته جهرا، مما يمكن أن تلحقه كتابة الأدب - قصة ورواية وقصيدة - بالعامية المصرية (أو غير المصرية) من ضرر بل من " الخطر العظيم جدا " (12) بالأدب العربي الحديث وتعطيل تطوره عربيا وعالميا.

لقد أوردت هذه القرينة ردا على من أتخذ من خصوم طه حسين اعتزازه بفرعونيته، حجة على انكفائه واكتفائه بقوميته المصرية وقضاياها السياسية الخاصة، وعزوفه عن الاهتمام بقضايا الشعوب العربية السياسية مشرقا ومغربا. وهي الحجة التي بنى عليها أحد الخصوم تهمة " برودة موقفه " من مطالبة شعوب شمال إفريقيا، وخاصة الشعب الجزائري، استقلالها عن فرنسا - وهذا في الواقع مقصد تحريرنا هذا المقال - وتحبيذه؛ أي طه حسين، بقاء هذه الشعوب تحت الحكم الفرنسي؛ بغية تمدنها، كما زعم هذا الخصم الفكري والسياسي. وهو مجرد استنتاج زائف وبهتان لا يقوى على الصمود، نسجه، في الواقع، خيال الراهب القبطي (**كمال قليبة**) في أطروحة له عن طه حسين؛ معمما حكمه النقدي لموقف طه حسين المنفتح على الحضارة الأوروبية ورؤيتها الكونية والوجودية الجديدة للإنسان، مستنتجا موقفا سياسيا يأباه المنطق والتاريخ قائلا: " لقد كان طه حسين يود من صميم قلبه أن تقوم في مصر حضارة

ورقي كما في أوربة وخاصة فرنسا "، مسترسلا في استنتاجه المغلوط قائلا: إنه "..من أجل فرنسا هاجم طه حسين شعوب شمال إفريقيا الساعية يومها إلى الاستقلال، فوصفها بأنها قبائل ترفض أن تتقدم وتتحضر"(13) . وقد يكفينا في هذا المقام إيراد وصية من وصايا طه حسين لأحد مؤرخي أفكاره، سامح كُريّم، سجلتها سهير القلماوي فيما نصه: "...فقد ضاق ذرعا بتفسير بعض الناس لمواقفهم ومحاولاتهم...تفسير بعض الظواهر دون أن يكون لهم علم حقيقي بكل الملابسات...لذلك تمنى أن تخرج (أي أفكاره) صورة محايدة كل الحيدة ... حتى تكون بين أيدي القراء، قراءة الأجيال القادمة والحاضرة، يفسرها كل منهم حسبما يرى، دون أن يكون الرأي المعاصر لطه حسين تدخلا في تكوين هذا الرأي."(14)

إذن لأنور الجندي ولغيره من خصوم طه حسين الفكريين أن يحدثونا بما شاءوا عن "اغترابه الحضاري " (15)؛ وللعقاد والسنهوري وغيرهما من خصومه السياسيين أن يلفقوا له ما شاءوا أيضا من التهم السياسية عن " علاقته المشبوهة بعائلة آل هراري اليهودية المصرية "؛ وللراهب كمال قليبة أن يحدثنا، بدوره، بما شاء عن إعجاب العميد بمدنية أوروبا وحضارتها وليخبرنا أيضا بما شاء عما كان " يرتضيه طه حسين " لشعوب شمال إفريقيا في هذا المجال؛ ولخصومه الفكريين والسياسيين عندنا في الجزائر أن يكيلوا له ما شاءوا من التهم واللوم عن موقفه من ثورتنا التحريرية. فصدور هذه الأقوال وهذه التأويلات والتخريجات والتهم عن أقلام هؤلاء كلهم لا تكفي لتخليد مواقفهم، أو إثبات صحة تهمهم وتأكيد صدقها التاريخي. فلنا نحن بعض أبناء هذا الجيل، المحايد كل الحيدة كما تمنى طه حسين، آراؤنا وتحليلاتنا وفهمنا لمواقفه السياسية. فقد سجل العميد - عكس ما أشاع عنه هؤلاء الخصوم - قولا وتدوينا، مواقف سياسية وإنسانية وأخلاقية، شجاعة كل الشجاعة مشرفة كل التشريف، إزاء شعوب شمال إفريقيا عموما وإزاء ثورتنا التحريرية بشكل خاص؛ أجرؤ على القول: إنها مواقف مثقف حرّ مخلص لقضاياه القومية، ولقضايا شعوب المغرب العربي الوطنية، أكثر إخلاصا وتشريفا - كما سنبين بالشواهد والمصادر - من مواقف بعض المثقفين - العرب وغير العرب - الذين اشتهروا عندنا بتأييدهم لثورتنا التحريرية، وفي مقدمتهم الفيلسوف والأديب الفرنسي المشهور جان بول سارتر، وهذه مسألة تحتاج إلى وقفة خاصة.

فهاهو المؤرخ والدبلوماسي المغربي المعروف عبد الهادي التازي يدون كتابا كاملا مخصوصا لهذا الموضوع، وَسمُه بـعنوان لافت " **طه حسين في المغرب** "، استهله بشهادة مأثورة، دونها الأديب والناقد الكبير شوقي ضيف، هذا نصها " للأستاذ الكبير الدكتور طه حسين ...موقف مجيد من شعب مراكش المغربي، وملكه محمد الخامس حين اعتدت فرنسا عليهما سنة 1953 ونفت الملك وأسرته إلى كورسيكا ثم إلى مدغشقر، وأخذ شعبه يكافح فرنسا كفاحا عنيفا، واشترك معه الأستاذ الكبير الدكتور طه حسين في هذا الكفاح بمقالات صحفية ملتهبة، ورد إلى فرنسا وسام **جوقة الشرف** الذي كانت أهدته إليه غضبا للمغاربة الأحرار الثائرين عليها في مراكش ومليكهم. ونجحت الثورة، إذ فرضت على فرنسا إرادتها وأجبرتها أن ترد إلى شعب مراكش سنة 1956 مليكه و**حريته** وسيادته واستقلاله الكامل" (16). ولكي لا نثقل المقال بالشواهد التي ذكرها عبد الهادي التازي، وتكريم المغرب ومليكه عميد الأدب العربي على جميله بالثناء والأوسمة، نحيل القارئ المهتم بالموضوع إلى هذا (الكتاب الوثيقة) المذكور، ففيه ما يقنع ويغني من الحقائق والوثائق التاريخية ويزيد.

وكذلك هو الحال بالنسبة للشعب التونسي الشقيق؛ فقد سبق لطه حسين أن اتخذ مواقف مشرفة في حقه قبل ذلك بعقدين من الزمن، حيث مكن المناضل والزعيم السياسي التونسي **عبد العزيز الثعالبي** ، في

ثلاثينات القرن العشرين، من تعريف شعوب المشرق بقضية الشعب التونسي ونضاله من أجل الحرية والاستقلال؛ فاتحا له، كما أورد الباحث التونسي رشيد القرقوري، منبر مجلة " كوكب الشرق" ذائعة الصيت، ولسان حال حزب الوفد، لنشر فصول متتابعة فيها عن بلاده، وكان ذلك برعاية شخصية من طه حسين وبإلحاح شديد منه. والموقف ذاته اتخذه بصير مصر، فيما بعد، مع الزعيم السياسي التونسي أيضا **الحبيب بورقيبة**، خلال رحلته التوعوية المعروفة إلى بلاد المشرق 1945 - 1949؛ حين دعاه؛ أي طه حسين، ملحا عليه مخاطبة المصريين عن القضية التونسية عبر الإذاعة المصرية (17). وكما فاز طه حسين سنة 1958 من شعب المغرب ومليكه بحفاوة الاستقبال والأوسمة الرسمية الرفيعة - وسام الكفاءة الفكرية الذي استحدث من أجله، وهو أعلى أوسمة المملكة المغربية - عرفانا بصنيعه الجميل وإسهامه الحميد، كذلك حظي العميد قبل ذلك سنة 1957 بنفس حفاوة الاستقبال والعرفان بالجميل من الرئيس التونسي الحبيب بورقيبة والشعب التونسي ونخبته الفكرية والدينية، وفي طليعتها العلامة محمد الطاهر بن عاشور عميد جامعة الزيتونة ووزير المعارف الأمين الشابي؛ مُسْدِينَ له جميعهم (**وسام الاستقلال**). وعرفانا منه بقيمة هذا الوسام وبالتقدير الخاص الذي حظي به قال طه حسين كلمة مؤثرة خلدت زيارته هذه في ذاكرة الشعب التونسي أيما تخليد، هذا نصها: " ...ما أكثر ما دعيت إلى زيارة تونس فأبيت. كرهت أن أزورها وهي خاضعة لغير أهلها. فأما الآن وتونس قد حررت بفضل هذا الجهاد الرائع الذي جاهده أبناؤها....أما الآن وقد أصبحت تونس تملك أمرها كله وتشارك في الحياة الدولية عزيزة كريمة. فقد أصبحت زيارتها حقا عليَّ، وأصبحت واجبا أيضا ".(18) وهي الحقائق التاريخية التي أسهب فيها مؤخرا الأديب والناقد الباحث التونسي ابو القاسم محمد كرو، في كتابه القيم " **طه حسين والمغرب العربي** " (19). وفي هذا الكتاب ما يفيد ويغني أيضا، من المقالات والوثائق النادرة في هذا الموضوع ويزيد؛ وبشكل خاص ما يتعلق منها **بالجزائر**؛ فمع أن الجزائر هي البلد الوحيد من بلدان المغرب العربي التي لم يزرها طه حسين، إلا أنها ، فازت هي وشعبها أكثر بجميل صنيعه، فقد كتب عنها، كما يقول المؤلف محمد كرو: " أروع مقالاته وأكثرها جرأة وحرارة دفاعا عن ثورة شعبها وحقه في الحرية والكرامة "، أكثر مما كتب من مثل هذه المقالات الجريئة عن جارتيها الشقيقتين تونس والمغرب.

وفي هذا المقام أجدني مضطرا للتذكير بشهادات العميد النصية - دون تصرف - في حق شعبنا وثورته التحريرية، مكتفيا بثلاث منها أملاها في ثلاث مناسبات. خلدت شهادتين منها آثار قلم مؤرخنا الكبير، ومراسل جريدة البصائر من القاهرة آنذاك، أبو القاسم سعد الله في مراسلتين له سنة 1956 يقول في أولاها: " وما دامت البصائر لسان القارئ العربي في شمال إفريقيا...بل في الشرق أيضا فمن الشرف لها أن تقدم الدكتور طه حسين الذي ذرت به الشمس للقاصي وللداني.. في مقاله الخطير (**إرادة الشعب**) قال الدكتور بالحرف الواحد: " في أقل من أسبوع عرف العالم أن شعبين عربيين مسلمين قد استطاعا أن يفرضا إرادتهما على دولتين عظيمتين من أقوى دول الأرض قوة وأشدها بأسا....فرض الشعب المراكشي إرادته على فرنسا فاضطرها اضطرارا إلى أن تعترف باستقلاله وسيادته، وأكرهها إكراها على أن تفاوض السلطان الذي أنزلته عن عرشه منذ عامين ونفته إلى جزيرة نائية...وقدرت أنها ستجعله نكالا للثائرين بها والمتمردين عليها. فلم يغن عنها مكانها الرفيع وصيتها البعيد، وبأسها الشديد وسلطانها الواسع شيئا وإنما مضى الشعب المراكشي في ثورته وأضاف عنفا إلى عنف حتى اضطرها إلى أن تترضى السلطان المخلوع... ثم الرجوع إلى وطنه وعرشه موفورا منصورا.... وهي الآن تعلن إليه أن وطنه قد أصبح مستقلا يستمتع بسيادته ويدبر أمره بنفسه...أرادت أن يكون خلع السلطان ونفيه نكالا ودرسا قاسيا عرفت كيف تنتفع به **في تونس** وكيف تنتفع به **في مراكش**، وستعرف غدا وبعد غد **من غير**

شك كيف تنتفع به **في الجزائر** أيضا. ذلك أن خلع السلطان ونفيه، والبطش بالشعب المراكشي لم يُخِف أحدا في شمال إفريقيا كله بل نشر فيها الثورة وأضاف إلى لهيبها لهيبا . فثار التونسيون حتى ظفروا ببعض استقلالهم، وهم يفاوضون الآن ليضيفوا ظفرا إلى ظفر ويوسعوا هذا الاستقلال الذي نزلت لهم فرنسا عنه منذ حين. ويجعلوه استقلالا محققا لا كلاما يقال. وثار المراكشيون حتى استردوا سلطانهم، وانتزعوا استقلالهم انتزاعا. **وثار الجزائريون وما أرى أن ثورتهم ستهدأ حتى تعرف فرنسا ما تنكر من حقهم وترد عليهم ما تستأثر به من مصالحهم وتمحو من نفسها هذه الأسطورة السخيفة التي عللت نفسها بها قرنا وبعض قرن حين زعمت أن الجزائر جزء من الوطن الفرنسي** زعمت ذلك لنفسها وأبت أن تعرف لأهل الجزائر حقوق الفرنسيين **فجعلت الجزائر أرضا فرنسية يعمل فيها الملايين من الرّقيق ليخدموا سادتهم من الفرنسيين** وهي الآن تتعلم في مشقة أي مشقة وجهد أي جهد وتضحية بالمال والرجال. **أن الجزائريين كانوا أحرارا وهم يريدون أن يستردوا حريتهم وأن يملكوا بلادهم ويدبروا أمرهم كما يريدون هم لا كما يريد غيرهم من الطارئين."(20)**

أما شهادة نجيب الأزهر والسربون الثانية ، في حق الجزائر وشعبها، فليست تقل هي كذلك في دلالة مضمونها، كما دونه أبو القاسم سعد الله دائما، عن شهادته الأولى، وضوحا وجرأة وشرفا. وهي شهادة رأيت أنها، بالمناسبة، كافية كما سيتضح، للرد على التأويل السيئ الذي روجه البعض للعبارة الواردة في مذكرات الأستاذ أحمد طالب الإبراهيمي؛ في إحدى الصحف الوطنية. فليتمعن القارئ الكريم، إذن - قبل تعليقي على هذه العبارة المستشهد بها؛ المحرّفة التوظيف - فيما قاله حرفيا العميد، مخاطبا هيئة الأمم في موجز مقال وسَمَهُ بـ (**اللاعبون بالنفوس)**. "... لقد اجتمعت هيئة الأمم في آخر الصيف الماضي، وعُرضت عليها فيما عرض عليها من المشكلات مشكلة الجزائر وما يّصب على أهلها من البأس وما يبرر لهم من الكيد وما يسفك من دمائهم ويزهق من نفوسهم لأنهم يطالبون بأن يكونوا أحرارا وبأن يأمنوا من الخوف ويٌعصموا من البغي ويُظفروا بالكرامة التي قرّر موثق هيئة الأمم أنها حق للإنسان من حيث هو إنسان، لا من حيث أنه ينتمي إلى هذه الدولة أو تلك ويعيش في هذا القطر أو ذاك...." ثم أضاف يقول: " وكانت هذه المشكلة قضية بين شعب ضعيف هو الشعب الجزائري ودولة قوية هي فرنسا وخيل إلى الناس أن هيئة الأمم قد أخذت موقفها مأخذ الجد وأزمعت أن تقيم العدل بين الخصمين دون أن تحفل بأن أحدهما ضعيف والآخر قوي...ولكن الخصم القوي ثار ثائره وفار فائره **وأخذته العزة بالإثم** فاستكبر حتى على القضاء وأبى أن يقف موقف المتهم وأن يدافع عن نفسه أمام خصم ضعيف لا يملك حولا ولا طولا....وعاد إلى باريس غاضبا مغاضبا معتمدا على قوّته معتزّا ببأسه متحديا بما يملك من وسائل البطش والتنكيل وما هي إلا أن تضيق هيئة الأمم بهذه الغضبة ثم تضطرب لها ثم تذعن بما لم يكن بد من الإذعان له...وتخلي بين الجزائريين وبين الموت يتخبطهم من حيث يعلمون ومن حيث لا يعلمون وخلت بينهم وبين الظلم يصّب عليهم حين يصبحّون وحين يمسون ...وعادت فرنسا إلى هيئة الأمم موفورة منصورة قد رفعت رأسها مكابرة ومدّت يدها مصافحة.. ورضيت هيئة الأمم بالعافية وظلت الدماء تجري في الجزائر أنهارا، وجعلنا نقرأ في الصحف الفرنسية نفسها أن مائة من الجزائريين قتلوا في الأيام الأربعة الأولى من الأسبوع الماضي ثم نقرأ في بعض البرقيات أن أكثر من ثلاثمائة من الجزائريين قتلوا في ذلك الأسبوع نفسه" (21)

لا أعتقد أنه توجد شهادة تطلب من العميد، في حق شعبنا في الحرية، أوضح من هتين الشهادتين وأبلغ منهما . فهل يعقل، والحال كذلك، أن يقدّم طه حسين نفسه، وفي وقت مبكر من عمر الثورة، التحريرية - فيفري ومارس 1956 - شهادته على هذه المجازر الفرنسية المرتكبة ضد الشعب الجزائري الضعيف

الأعزل، واطلاعه بنفسه عليها في **الصحف الفرنسية تحديدا**، ويكون ضد الثورة؟ وهل يمكن أن تفهم عبارة (ce n' est pas possible) المكرّرة مرتين على مسامع ضيفه، الأستاذ أحمد طالب، بأنها عبارة تفيد النفي؟. إنها " عبارة " لا يمكن أن تفيد، فيما أرى و في كل الاحتمالات، هذا المعنى لسببين رئيسين على الأقل. أولا ليس يعقل حدوث ذلك من ناحية أدبيات الضيافة؛ فليس من أخلاقيات الضيافة المتعارف عليها، في جميع أنحاء الدنيا وثقافاتها الشعبية، أن يعلن المُضيف لضيفه عدم تصديق أقواله جهرا، في مثل هذه المواضيع والأشجان العامة؛ ثانيا فإن منطق اللغة نفسه يأبى هذا التفسير لأنها، بكل بساطة، عبارة نفي (**اندهاش واستغراب**) تفيد التأكيد، عكس ما شاع في أفهام البعض لهذه العبارة.

أما الشهادة الثالثة فقد رأيت توظيفها لغرضين اثنين، كما سنرى، يتمثل الغرض الأول في إثراء هذه المرافعة بشهادات العميد النصية ذاتها وفي مختلف المناسبات؛ وأما الغرض الثاني فقد أردناه ردا على صاحب مصدر هذا الخطأ التاريخي حول موقف طه حسين من ثورتنا التحريرية. ذلك أن مصدر هذا الخطأ ليس جزائريا وإنما منطلقه أستاذ أردني مرّ، في سبعينيات القرن الماضي، أستاذا مشاركا بجامعة الجزائر، هو الأستاذ سمير بدران قطامي، كتب مقالا عن طه حسين - وهو، ويا للمفارقة والعجب !، من المتخصصين فيه - نُشر في مجلة " الثقافة " الجزائرية ، يزعم فيه، جهلا أو تجاهلا، أن طه حسين ظل إلى آخر أيام حياته متجاهلا الثورة الجزائرية قائلا ما نصه: " ... **فحتى تلك الثورة التي هزت المشرق والمغرب وتجاوبت معها أوروبا والعالم....حتى تلك الثورة لم تظفر منه بموقف** "(22). وهي العبارة التي جعلت الكثير من الكتاب الجزائريين يبنون عليها، منذ ذلك الوقت، حكايات وينسجون من فكرتها الخاطئة خرافات. وأنا هنا لن ألوم هذا الأستاذ عن عدم اطلاعه على ما كتبه أستاذه طه حسين في منابر ثورتنا التحريرية الإعلامية، فهو غير مطالب أكاديميا بذلك، ولكن من غير المقبول علميا وأكاديميا أن يتجاهل هذا المختص في فكر طه حسين وأدبه ندوة كاملة نظمتها أشهر الجمعيات الأدبية في مصر عن الثورة الجزائرية سنة 1957، وسَمَتْهَا بعنوان مؤثر " **مع الجزائر** " وبغلاف مسجى بالعلم الجزائري، كان أبرز المشاركين فيها وصاحب أول محاضرة فيها وأعمقها تأثيرا في النفوس **طه حسين** نفسه بمعية أشهر الأقلام الأدبية والفكرية العربية المتواجدة في حينه بمصر - من لويس عوض إلى الشيخ البشير الإبراهيمي ومن يوسف السباعي إلى أنور عبد الملك وسلامة موسى مرورا بيوسف إدريس ورجاء النقاش ومحمود أمين العالم والقائمة طويلة. وتفاديا للإطالة رأيت أن أقدم مقتطفا مختصرا من مداخلة العميد؛ فهي مداخلة طويلة ومحاكمة إنسانية وأخلاقية نادرة للإستعمار الاستيطاني الفرنسي للجزائر، يتعذر الإسهاب في عرض تفاصيلها في هذا المقام. يقول في أحد مقاطعها "...وقد طغى الشعب القوي على الشعب الضعيف فغلا في الطغيان وتجاوز أقصى حدود الظلم والبغي . وهب الشعب الأعزل الضعيف يطالب بحقه في الحياة، وفي الحياة الكريمة **الحرة** فلم يأبه له أحد....ليست قضية الجزائر هي القضية التي يغلو فيها الطغيان حتى يعدو كل حد ويقف فيها المغلوبون يذودون عن حقهم في الحياة والكرامة. ولكنها شيء آخر أعظم من هذا خطرا وأعمق من هذا أثرا في حياة الإنسانية المعاصرة. وهو هذا الضمير الإنساني الذي أصابه التبدد والجمود حتى أصبح لا يغضب لحق ولا يثور لبغي ولا لعدوان ولا يؤذيه أن يرى في كل يوم بل في كل لحظة من لحظات الليل والنهار دماء غزيرة تسفك وحرمات كثيرة تنتهك وكرامات تهدر وعذابا شنيعا مفزعا يصب على الأبرياء من الرجال والنساء ومن الشيوخ الفانين والصبية القاصرين "(23).

وعن هذا الخطأ التاريخي فإن الأمر يعود، في ما أرى، لسببين اثنين؛ أولهما معرفي وثانيهما أخلاقي - يتمثل الأول منهما في ما أفشاه هذا الأستاذ الأردني، جهلا وافتراء، في أحد منابرنا الثقافية دون مراقبة

وتفطن من القائمين على مجلة " الثقافة " إلى هذه المعلومة الخاطئة. أما ثاني هذين السببين؛ أي الأخلاقي، فلن يخرج، في ما أرى، عما اعتدنا عليه نحن الجزائريين، للأسف الشديد، من تنكر - مقصود وغير مقصود - لتضحيات أصدقاء ومحبي الثورة الجزائرية وجميل صنيعهم للشعب الجزائري بشكل عام، والذين كتبوا عنها بالقلم بشكل خاص، وكان في طليعتهم الأديب والمفكر الكبير طه حسين. أما عن مسؤوليتنا نحن عن تجاهل إسهام طه حسين، المعنوي والإنساني، تجاه ثورتنا التحريرية. فإن اللوم لا يوجه، في رأيي، إلى هذا الأستاذ الأردني فحسب، وإنما اللوم كل اللوم، والعتاب كل العتاب موجه للكاتب الجزائري الذي يلوم طه حسين عن تجاهله لثورته التحريرية وهو لم يطلع على ما كتبه خيرا وعدلا وحقا، عن ثورة شعبه في جرائد ومنابر هذه الثورة الإعلامية نفسها.

أخيرا أقول مخاطبا روحك الكريمة: مع أنك كنت مدركا، كما صرّحتَ لزوجك سوزان، أننا لا نحيا لنكون سعداء؛ خاصة عندما يكون شأن المرء شأن أمثالك يدرك أنه لا وجود لهذه السعادة على الأرض، وإنما تعيش لأداء ما طلب منكم، كما اعترفت هي نفسها بذلك، وأنك بما كنت تمتاز به أساسا من زهد النفوس العظيمة فإنك لم تكن، بشهادتها أيضا، تبحث عن هذه السعادة الشخصية أصلا. لقد كرمك الأشقاء التونسيون ومنحوك سنة 1957 " **وسام الاستقلال** " وكذلك فعل الأشقاء المغاربة فاستحدثوا لك أسمى وسام المملكة سنة 1958، " **وسام الاستحقاق الفكري** ". وقد أهدت لك الجزائر، عبر مؤسستها الجامعية الأولى والوحيدة في مرحلة استقلالها - جامعة الجزائر - " **الدكتوراه الفخرية** " سنة 1964. وأملي أن يكون ذلك قد تم جزاء حميد صنعك للشعب الجزائري وحقه في **الحرية** والحياة الكريمة؛ أما وإن كان ذلك التكريم تقديرا لعطائك الأدبي والفكري العظيم، فأملي أن يكون هذا المقال مثقال ذرة جميلا يسدى لروحك الطاهرة بعد أن فارقتنا إلى بارئها راضية مرضية على حسن صنيعها لنا وللشعوب المستضعفة وللإنسانية جمعاء

أحسن بشـــــاني

الهوامش

(1) طه حسين، مستقبل الثقافة في مصر : مطبعة المعارف ومكتبتها بمصر. 1938 ص 2
(2) المصدر والمعطيات نفسها
(3) هذه هي رسالة خير الدين التونسي الأساس التي أراد تبليغها إلى وجهاء قومه من رجال الدين والسياسة في عهده. راجع ، خير الدين التونسي " أقوم المسالك في معرفة أحوال الممالك "
(4) هذا هو جوهر الخلاف بين الشيخ محمد عبده وأستاذه جمال الدين الأفغاني . وهي مسألة يؤكدها معظم مؤرخي حركات الإصلاح الدين في عصر النهضة. نذكر على سبيل المثال محمد عمارة. راجع الأعمال الكاملة للشيخ الإمام محمد عبده. الجزء الأول
(5) راجع ابراهيم عبد العزيز، رسائل طه حسين: دار ميريت للنشر والمعلومات. القاهرة2000. ص 7
(6) المرجع نفسه: ص 9
(7) راجع محمد حسن الزيات، ما بعد الأيام: مؤسسة دار الهلال . الطبعة الأولى دون تاريخ. ص17
(8) راجع جهاد فاضل، أدباء عرب معاصرون: دار الشروق 2000
(9) المرجع نفسه . ص 9
(10) المرجع نفسه . ص 11 وص 25
(11) المرجع نفسه . ص 27
(12) أبو القاسم محمد كرّو، طه حسين والمغرب العربي: مؤسسة بن عبد الله للنشر والتوزيع - تونس 2001 . ص 30
(13) راجع جهاد فاضل، المرجع السابق . ص 19
(14) راج مقدمة كتاب سامح كريم، معارك طه حسين الأدبية والفكرية. دار القلم - بيروت . دون تاريخ ص7
(15) وقد لخص أنور الجندي موقفه هذا في عبارة مشهورة قائلا: " إنه عندما ركب البحر - أي طه حسين - إلى أوربا ألقى عمامته في البحر على مشهد من مودعيه...." . راجع ذلك في جهاد فاضل : المرجع السابق ص19
(16) راجع عبد الهادي التازي، طه حسين في المغرب:مطبوعات مجمع اللغة العربية - القاهرة دون تاريخ .ص (أ) من المقدمة
(17) راجع أطروحة رشيد الفرقوري، الفكر السياسي عند طه حسين: مطبوعات جامعة تونس 1989 - 1990 ص 329
(18) راجع أبو القاسم محمد كرّو، المرجع السابق . ص 35

(19) المرجع والمعطيات نفسها
(20) راجع مجلة " البصائر " الجزائرية: عدد 360 - الموافق لـ 20 مارس 1956 .
(21) راجع " البصائر " الجزائرية : عدد 354 - الموافق لـ 17 فيفري 1956 .
(22) راجع مجلة " الثقافة " الجزائرية : عدد 18 . سنة 1975 . ص 13
(23) راجع محاضرة طه حسين " قضية الجزائر " . ندوة جمعية الأدباء المنشورة بعنوان " مع الجزائر " القاهرة 1957 . دار الهنا للطباعة والنشر . ص 5 و ص 6 .

قائمة المصادر والمراجع

- طه حسين:
- " مستقبل الثقافة في مصر": مطبعة المعارف ومكتبتها بمصر . 1938
- " قضية الجزائر " - ندوة جمعية الأدباء (مع الجزائر) القاهرة 1957 : دار الهنا للطباعة والنشر.
- " إرادة شعب " : مجلة " البصائر " الجزائرية : عدد 360 . مارس 1956
- " المتلاعبون بالنفوس " : مجلة " البصائر " الجزائرية : عدد 354 . فيفري 1956
- سوزان طه حسين، كتا " معك " . دون تاريخ
- ابراهيم عبد العزيز، " رسائل طه حسين " : دار ميريت للنشر والمعلومات . القاهرة 2000
- أبو القاسم محمد كرو، " طه حسين والمغرب العربي " : مؤسسة بن عبد الله للنشر والتوزيع - 2001
- جهاد فاضل، " أدباء عرب معاصرون " : دار الشروق . 2000
- رشيد القرقور، " الفكر السياسي عند طه حسين " : منشورات جامعة تونس - 1989 - 1990
- سامح كريّم، " معارك طه حسين الأدبية والفكرية ": دار القلم. بيروت . دون تاريخ
- مجلة " الثقافة " الجزائرية،
- محمد حسن الزيات، " مابعد الأيام" : مؤسسة دار الهلال. الطبعة الأولى دون تاريخ
- عبد الهادي التازي، " طه حسين في المغرب " : مطبوعات مجمع اللغة العربية . القاهرة . دون تاريخ

حضور عُمان في الأدب الإنجليزي

هلال الحجري - جامعة السلطان قابوس. عمان

ملخص

يتناول هذا البحث موضوعا نادرا في الدراسات العربية؛ إذ أن عمان، هذا الضلع القصي في شبه الجزيرة العربية، لم يتمتع بحضور في الشعر العربي يليق بأهميته المكانية و خصوصيته الثقافية، على أننا نلمس له حضورا منقطع النظير في الشعر الإنجليزي .

إن حضور عمان في الأدب الإنجليزي، و الشعر على وجه الخصوص -كما سيتضح في هذا البحث- مختلف كليا عن هذا الحضور الضامر في الشعر العربي. إنه حضور يستغرق المكان بثقافته و شخوصه. و سنحاول في هذا البحث استكشاف الأدب الإنجليزي، و الشعر خاصة، من القرن السادس عشر إلى وقتنا الحاضر، متتبعين فيه حضور عُمان، مكانا و شخوصا، و ثقافة.[1] ونعتقد بأن أهمية هذا البحث تكمن في أنه يردم فجوة معرفية كبيرة عن هذا البلد الضاربة جذوره في أعماق التاريخ. و لا يخفى على قارئ هذا البحث صعوبة المهمة التي نضطلع بها؛ إذ أن تتبع مكان معزول في أقصى شبه الجزيرة العربية، مثل عُمان، و رصده في أدب أجنبي يتطلب وقتا وجهدا ينوء بالعصبة أولي القوة من الدارسين، ولكننا نحمد الله على توفيقه و عونه، و نأمل أن يسهم جهدنا المتواضع في فتح نافذة أمام الدراسات العربية المعنية بالأدب المقارن عموما و الترجمة خصوصا.

***

تترد كلمة عُمان على شكل ذبذبات خجولة في الشعر العربي، و لعل أقدم هذه الذبذبات يعود إلى عصر صدر الإسلام، حين كان يضرب بها المثل في النأي و البعد. يقول أبو بكر الصديق (573م-634م): هلمّوا إلى دينِ النبي محمدٍ و لو كان في أقصى جبال عُمانِ[2]

و تعززت هذه الصورة عن بعد عمان في العصور اللاحقة، حتى أن الشاعر الأموي الشهير جرير (648م-728م) حين أراد أن يهجو جشع قوم في الأكل لم يجد لهم مكانا أقصى من عُمان.

يقول: لو يسمعون بأكلة أو شربةٍ بعُمَانَ أصبح جَمْعُهمْ بعُمَانِ[3]

و تترد في الشعر العربي أيضا صورة أزد عمان؛ إذ كانوا مثالا للعز و منبت الكرامة، و يفرق الشعراء بينهم و بين أزد شنوءة في العراق. و من أوائل الأشعار التي نجد فيها هذه الصورة، قول الشاعر المخضرم السيد الحميري (723م-789م):

و الأزدُ أزدُ عُمانَ الأكرمون إذا غُدّتْ مكارمُهمْ في سالفِ الزمنِ[4]

إضافة إلى صورتي النأي و كرامة الأصل، نجد صورة ثالثة تتردد في الشعر العربي القديم والحديث، و هي صورة دُرَر بحر عُمَان و جواهره بكونها ثمينة و مصدرا للثراء. و لعل من أقدم الأشعار التي تبرز هذه الصورة، قول مهيار الديلمي (ت 1037م) معبرا عن فقره:

يقول لي الغنى و رأى قعودي عن السعي المُموّل و الطلابِ
أما لكَ في بحارِ عُمانَ مالٌ يسد مفاقرَ الحــــاج الصِّعابِ
وإنّ وراء بحرِ عُمانَ مُلكا رطيبَ الظل فضفاضَ الرِّحابِ[5]

أ ـ جواهر هرمز، و لآلئ بحر عمان، و بخور ظفار

إن كلمات مثل عمان، و مسقط، و هرمز، و ظفار، و مسندم، و قلهات، و الربع الخالي حاضرة بوضوح في الشعر الإنجليزي خاصة في القصائد التي كتبت في القرون من السادس عشر حتى العشرين. وتحظى هرمز بنصيب الأسد من هذا الحضور في القرن السادس عشر؛ إذ أنها كانت رمزا للثراء الشرقي المفرط الذي ألهب مخيلة كبار الشعراء من أمثال توماس مور، و جون ميلتون، و شيلي، و غيرهم. و لطالما تناقلت المراجع الأوروبية هذه الجملة الشهيرة عن هرمز "إذا كان العالم خاتما، فإن هرمز هي جوهرته". و نجد في وصف الرحالة الإيطالي ماركوبلو الذي زارها في نهاية القرن الثالث عشر الميلادي، ما يؤكد هذا الثراء:"يقصدها التجار القادمون من الهند في مراكب موسوقة بالتوابل، و الحجارة الكريمة، و اللآلئ، و أثواب الحرير، و الذهب، و أنياب الفيلة، و العديد من السلع الأخرى، التي يبيعونها من تجار هرمز، و يحملها هؤلاء إلى أنحاء العالم".[6]

و قد نقل التجار و الرحالة الأوروبيون صورة ثراء هرمز و أبهتها إلى كل مكان وصلوا إليه في العالم. و من أجل ذلك نجد اسم هرمز يطلق على نوع غال و مشهور من الحرير معروف في أوروبا يسمى أرموزين (Armozeen)، و هو نوع من الحرير السميك، يميل لونه إلى السواد، و يستعمله عادة القساوسة. و ربما كان لنفس السبب أن أطلقت بعض الدول مثل أستراليا، و إيطاليا، و الهند اسم هرمز على شوارع هامة فيها، و كذلك أطلقت بعض الشركات الملاحية في القرن التاسع عشر هذا الاسم على بواخرها و سفنها التجارية.[7]

يقول الشاعر الإنجليزي جون ميلتون[8]، في مطلع ملحمته الشهيرة *الفردوس المفقود*:

هناك عاليًا على عَرْش الدولةِ الملكيةِ،
العَرْش الذي يفوق بهاؤه كنوزَ هُرمزَ و الهند،
أو حيث بلادُ المشرق الرائعةُ تُغْدِقُ بيدٍ مُوسرةٍ
على ملوكِها البرابرةِ الذهبَ و اللؤلؤَ،
جلس الشيطانُ مُمَجَّدًا،
بجدارةٍ نال ذلك السُّموَّ من الشرِّ؛
ومِنْ فَرْط قنوطِه تجاوز الأمل،
فَتَاقَ بنَهَمٍ إلى ما هو أعلى،
إلى خوض حَرْبٍ غير مُجديةٍ مع السماء.[9]

و يقول الشاعر الإنجليزي وليام سوذبي[10] في قصيدته "معركة النيل":

كي أزركشَ ظفائري
اجرفي يا هرمزُ حوضكِ اللؤلؤيَّ
و يا شيرازُ
اسفكي نبيذكِ
كي أبللَ شفاهي.[11]

و نجد صورة ثراء هرمز الباذخ أيضا في قصيدة للشاعر الإنجليزي السير إدوين آرنولد [12]، حيث يقول في ديوانه *في مديح سَيدَتي*:

لآلئُ هُرْمُزَ و أصدافُها، أجْلبُها الآن

من هناك

مِنْ مستودعاتِ الحُبِّ المُضيء، و قصرِ العاشق المَسْحُور.[13]

و صورة الثراء هذه لم تكن مقتصرة على هرمز، المملكة العظيمة في شمال عمان، وحدها، و إنما نجد مخيلة الشعراء مأخوذة بـ "لآلئ عمان"، و مُرِّها، و مَرْجانها، و فواكهها. و ربما كان الشاعر الإنجليزي الرومانسي الشهير بيرسي بايش شيلي [14]، في ملحمته الطويلة "ثورة الإسلام"، أول من لفت أنظار الشعراء إلى بحر عمان المرجاني، حيث يقول:

بدا الملكُ واهنًا على عرشِه وقتَ الظهيرة:
في الليلِ أرسل عبدين إلى غرفتِها،---
أحدهما كانَ خصيًّا شاحبًا ومُجَعّدًا،
تدرّج مِنْ الإنسانية إلى كلّ الأشياء البغيضة ---
مُشوَّهًا، خانِعًا، منحنيًا.
الآخرُ كَانَ تعيسًا مُنْذ الطفولةِ
قد أُخْرِسَ بالسُّمِّ؛ لا يعرفُ شيئا سوى الإذعان:
مِنْ جُزُرِ النار جاء،
غوّاصًا رشيقًا وقويًّا، في بحرِ عُمانَ المَرْجاني.[15]

ثم أكد هذه الصورة الشاعر الأيرلندي توماس مور[16]، في قصيدته "عبدة النار"، التي افتتحها بصورة رومانسية حول سطوع القمر على ضفاف اللؤلؤ في بحر عمان:

هذا ضوءُ القمرِ يَسْطعُ على بحرِ عُمَانَ؛
ضِفافُ لؤلئِها، و جُزُرُ نخيلِها
تستدفئُ بالشُّعَاعِ الليليِّ على نحوٍ رائع،
وتَنَامُ مياهُها الزرقاءُ مبتسمة.
هذا ضوءُ القمرِ يسطع على حيطانِ هُرْمُزَ،
وخلالَ غُرَفِ أميرِها ذاتِ الرُّخَامِ السُّمَاقيِّ،
تُسمعُ أصواتُ البوقِ و الصَّنْجِ،
داعيةً الشمسَ الساطعة أن ترحل.[17]

ثم توالت هذه الصور عن عمان و لآلائها "البيضاء كالحليب"، على حد وصف ماديسن جوليوس كاوين[18]، أحد الشعراء الأمريكيين في القرن التاسع عشر، الذي يقول في قصيدة "أرصفة الهُجُوع"، من ديوانه *الشاعر والطبيعة وطريق الصباح*:

على أرصفةِ الهُجوعِ في الموانئ
شاهدتُ سُفنَ الأحلامِ
قادمة تَمْخُرُ عُبَابَ البحرِ عَبْرَ السَّديمِ
مُهتدية بضوءِ القمرِ، و وَمضاتِ سِراجِ الليل[19].
مخازنُها مليئة بغنائمَ
من كُلِّ أرضٍ وزمنٍ؛
بذهبِ أوفير[20]، وآلهةِ اليونان،

و قُصَاصاتٍ من قصائدَ قديمة،
و أقراصٍ من البَنْج الكِريتي،
ولفائفَ من حَريرِ اليمن،
و براعمِ السَّنَا، وخشبِ الصندل
و لآلئِ عُمانَ الناصعةِ البياض كالحليب.[21]

و كثيرا ما ظل يدور في الشعر الإنجليزي، خلال القرنين التاسع عشر و العشرين، تشبيه أسنان الحبيبة، أو وجهها، باللؤلؤ أو الدر العماني. و هذا ما يؤكده ماديسون جوليوس في أكثر من موضع في دواوينه. يقول مثلا في قصيدة "الرومانسية الشرقية"، من ديوانه *قصائد*:

كُنْتُ مَلِكًا. طِوالَ ثلاثةِ أشهرٍ أبحرنا
عَبْرَ الخلجانِ الخضراءِ،
ذاتِ الأفق القُرمزيِّ، و المُعَطّرةِ بالسّنَا[22]
كي أعترفَ بحُبِّها.
مكتظة كَانتْ سفينتي الشراعيةُ
بالصّمغ، والذهبِ،
و الأقمشةِ النفيسة، و خشبِ الصندلِ ذي الرائحةِ العتيقة،
و مُرِّ عُمانَ، الأقلّ عِطرًا من هذه المرأة،
و مجوهراتِها ولآلئِها، الأقلّ بياضًا من نهديها.[23]

و لم تكن ظفار في جنوب عمان بمنأى عن مخيلة الشعراء الغربيين، فصورة اللبان أو البخور الظفاري، الذي كانت تتغذى به أرواح الآلهة في المعابد المصرية و الآسيوية، كان لها صدى في قصائدهم. يقول الشاعر البرتغالي لويس دي كيمو[24] في ملحمة "اللوسياد" الشهيرة:

انظرْ إلى جِدّة، و حقلِ عدنَ الظامئ
حيثُ لا تُمطرُ السماءُ أبدا؛
و لا يَخِرُّ نُهَيْرٌ صافٍ في الوادي
هنا تَتَجلى نهودُ جزيرةِ العرب،
هنا يتنفسُ بَخورَها، هنا قفرٌ صخري؛
و من فوقِ سهلِ ظفارَ يَضُوعُ أغلى لُبَانٍ في الدنيا،
حيثُ يُكلّلُ ضَبَابُه الأضْرِحَةَ المُقَدّسة؛
هنا يَتَهلّلُ جَوَادُ الحرب الأبيُّ في قوّتِه، فهو أسرعُ منْ العاصفةِ.[25]

و قد ارتبطت صورة ظفار في الأدب الإنجليزي أيضا بإرم ذات العماد، أو وبار Ubar ، أو أوفير Ophir كما جاءت في الكتاب المقدس. و يعتقد عدد من الرحالة الأوروبيين، و علماء الآثار بأن إرم مدفونة تحت رمال جنوب البلاد العربية. فبعض المستكشفين مثل بيرترام توماس، و ولفريد ثيسجر، و ويندل فيليبس قد صرحوا في كتاباتهم بأن "المدينة المفقودة" موجودة في جنوب عُمان. وفي سنة 1991، نظّمَ منتج الأفلام الأمريكي نيكولاس كلاب Nicholas Clapp بعثتين إلى عُمان مَع فريقٍ، ضم علماء آثار، و جيولوجيين، و علماء فضاء، وبَعْض المُغامرين. و قد فحصوا الأبراجَ في شصر، شمال ظفار، ووَجدوا دليلاً يثبت أن المستوطنة تعود إلى 4000 سنة قبل الميلاد. و قد خلصوا من تنقيبهم إلى أن وبار، أو إرم موجدة في شصر.[26] و لعل أبرز

النصوص التي كرست في الشعر الإنجليزي لإرم، هو قصيدة بعنوان " جنة إرم" للشاعر الأمريكي بايارد تايلور [27]:

لقد رَأيتُ جنـّة إرَم.
وَجدتُها، صُدْفةً:
دون سبيلٍ أو دليل،
وَجدتُ البُقعة المَسْحُورَةَ:
بوّابتُها الذهبيّةُ الواسعةُ وقفتْ مفتوحة على مَدَاها.
كُنْتُ يافعًا، وقويًّا، وشجاعًا، وحُرًا
كمُهْرٍ نَجديٍّ ناصعِ البيَاض،
والدمُ في عروقِي كانَ كنُسْغِ الكرمةِ،
يثورُ، ويهتاجُ، و لنْ يَتوقفَ
حتى تتنفسَ الأزهارُ بالنبيذ
و تنزفَ آخِرَ قطرةٍ من بَلْسَمِها اللذيذ.
لم أشهدْ في حياتي إلا الرماحَ أو السهام،
حتى اكتشفتُ هذا المكانَ في عُمق الصحراء،
حيث نَفَتْتْ بوّاباتُ إرَمَ الرائعة
أبهتَيْها على أرضٍ مجهولة.[28]

ب- السيد سعيد بن سلطان و جياده العربية الأصيلة:

يتمتع السلطان السيد سعيد بن سلطان (1791-1856) بصورة كاريزمية في الأدب الإنجليزي، شعرا و نثرا. فهذا السلطان الذي امتد حكمه من 1804 إلى 1856، لم يكن في عيون الأوروبيين مجرد إمبراطور شرقي واسع النفوذ، و إنما كان نموذجا لـ "الفارس النبيل". و نجدهم في كتاباتهم يصفونه بصفات النبل، و الوسامة، و الشجاعة، و العدل، و التسامح، و الكرم، و التواضع، و هي صفات قلما تجتمع في "الحاكم الشرقي"، الذي يصفه معظم الرحالة و الأدباء الأوروبيين بـ "الاستبداد" و "التوحش".

يصفه الرحالة الإيطالي فينسنزو موريزي، المعروف باسم الشيخ منصور، و الذي كان طبيبه الخاص سنة 1809، بأنه كان "شابا وسيما، مربوعَ القامة، بهيَّ المُحيّا، مُفعمًا بالحيوية، لطيفَ المعشر، و كان يمتلك فهما عميقا و تطلعا للمعرفة". و يقول أيضا بأن "حبه الدائم للعدالة، و تميزه بالرحمة، يأسران قلوب الناس، و لا يقتصر تأثيرهما على رعيته فحسب و إنما يمتد إلى عبيده و خدمه". [29] و في سنة 1816، يصفه الرحالة البريطاني وليام هيود بأنه "رجل متوسط العمر، شخصيته جذابة، و يتميز سلوكه بالبساطة و عدم التكلف". [30] و في سنة 1819، زار السيد سعيد أحدُ ضباط البحرية البريطانية، و هو فرانسيس إركسين لوش، و قال عنه بأنه شاب "حُلو الملامح، بَهيُّ الطلعة، وسيمٌ، أسودُ اللحيةِ و الشارب، معقوفُ الأنف. يبلغ طولُ قامته حوالي خمسة أقدام و عشر بوصات، و تمتاز بالحُسْن و التناسق. يتميز عن أقرانه من حُكّام العرب و الفرس بحُسْن المَعْشَر و دَمَاثة الخُلُق". [31] و في نفس السنة، نجد الضابط البريطاني جورج سادلير يكتب في يومياته عن مقابلته للسيد سعيد، و يقول بأن سلوكه يمتاز "بالود و التواضع، و هو يظهر دوما في أحسن طبع و أطيب مزاج، و قليلا ما تظهر عليه ملامح الغضب". [32] و في

سنة 1821يصفه الروائي و الرحالة الاسكتلندي جيمس بالي فريزر بأنه يتمتع "بشخصية قوية جذابة و لكنها أبعد ما تكون عن القسوة أو الصرامة؛ فمحياه يتسم بملامح لطيفة و بشوشة".[33] و يؤكد هذه الصفات في السيد سعيد الضابط البريطاني جورج كيبل، الذي زار مسقط سنة 1824. يقول كيبل: "أشد ما أعجبنا في الإمام دماثة خلقه و عدم تصنعه في الحديث. إن البساطة الأبوية للشخصية العربية كانت بارزة بقوة في كل شيء يتعلق بمجلسه. و في الديوان اليومي الذي يعقده الإمام، يجلس الجميع سواسية بغض النظر عن مراتبهم. بل إن الشحاتين يحضرون هذا الديوان و يجدون أذنا مصغية من الإمام لسماع شكاواهم".[34]

و لعل أهم صفات النبل و التحضر التي أسبغها الأوروبيون على السيد سعيد بن سلطان تتجلى في وصف الرحالة الإنجليزي روبرت مجنان له سنة 1825. يقول مجنان: "يتسم السيد سعيد بدماثة الخلق في أرقى صورها. و هو في الوقت نفسه ملتزم بتعاليم الدين الإسلامي. و تذكره رعيته بكل حب و إخلاص كما يذكر الأطفال آباءهم. و هو يمارس العدل بينهم بنفسه و يراقب بكل دقة صحة تطبيق القوانين و تنفيذ الأحكام. و لكن حين يقع أحد رعيته في ضائقة مالية فلا يتوانى عن إقراضه ما يحتاجه من المال ليسدده بعد ذلك حين تنفرج ظروفه و بلا أرباح من المال. و باختصار، فإن السيد سعيد في جميع تصرفاته يقف فريدا بين الحكام الآسيويين؛ مما يجعله- دون منازع- الأسد الأكبر في الشرق".[35]

في سنة 1831 زار مسقط رحالة يهودي إنجليزي، اسمه جوكيم هيوارد ستوكلر، و قد استقبله السيد سعيد رسميا في قصره و أكرم وفادته. و يقول عنه ستوكلر: "إن السيد سعيد معروف لدى معظم الرحالة، و من غير اللائق عدم التنويه بذكر هذا الأمير الذي يكرم ضيوفه الأوروبيين ببالغ السعادة. إنه رجل لطيف و نبيل في حوالي الأربعين من عمره. و هو مقاتل، و تاجر، و حاكم عادل، و محب شهم، يُبَجِّله جميعُ أهل مسقط، إن لم يكن جميع العرب في الخليج. و هم يجمعون على عدالة تصرفاته و أحكامه، و سخاء يده، و اهتمامه بإصلاح أحوال رعيته، و تسامحه مع الأديان الأخرى".[36]

و المؤكد أن سمة السيد سعيد في تسامحه مع الأديان الأخرى، و انفتاحه التجاري لكل الشعوب بغض النظر عن جنسياتهم، و ألوانهم، و أديانهم قد نوّه بها معظم الرحالة الأوروبيين و غير الأوروبيين الذين زاروا مسقط في عهده. من ذلك ما يؤكده رجل الأعمال و الدبلوماسي الأمريكي إدموند روبرتس، الذي زار السيد سعيد سنة 1833، ضمن بعثة دبلوماسية، ليتفاوض معه في اتفاقيات تجارية و تفاهمية في زنجبار و مسقط. يقول روبرتس في وصف التسامح الديني لدى السيد سعيد: "إن جميع الأديان، في المناطق التي يهيمن عليها السلطان، لا تحظى بالتسامح فحسب، و إنما تتمتع برعاية صاحب السمو نفسه. و عليه، ليس هناك من عائق البتة يمنع المسيحي، و اليهودي، و غيرهما من ممارسة شعائر دينهم، أو بناء معابدهم".[37] و يقول عن انفتاحه التجاري: "إن السلطان معروف بحبه الشديد للعدالة، و التصرف الإنساني، و هو محبوب كثيرا من رعيته. و ينظر إلى التجارة نظرة عادلة متحررة؛ فهو لا يكتفي بإزالة العقبات عن طريق تقدمها فحسب، و إنما يشجع الأجانب و رعاياه أيضا على ممارستها".[38]

و من الأوروبيين الذين عرفوا السيد سعيد و خبروا نبله و كرمه و عدله، إلى حد أنه لقبه بـ "عمر الثاني"، كان الرحالة الإنجليزي جيمس ويلستد. جاء ويلستد إلى مسقط سنة 1835، ليقوم بأول رحلة واسعة النطاق يقوم بها أوروبي داخل عمان، و قد وفر له السيد سعيد كل وسائل الدعم

المادية و المعنوية لإنجاح رحلته. يقول ويلستد في وصف نظام حكم السيد سعيد و مزاياه: "ما يميز حكومة هذا الأمير هو اختفاء جميع الضرائب الجائرة، و تجنب الظلم و التعسف في العقوبات، و الاهتمام الزائد بكل التجار القاطنين في مسقط بغض النظر عن جنسياتهم، و بالتسامح العام تجاه جميع المعتقدات. و من جهة أخرى، فإن نزاهته، و عدم تحيزه، و رأفته في العقاب، مع اهتمامه الدقيق بما يحقق رفاهية شعبه، قد جعلته محبوبا و محترما عند أهل الحضر من رعيته، كما أن سخاءه و شجاعته قد عززت مكانته في نفوس البدو. و جميع هذه السجايا الحميدة قد أهلته للقب "عمر الثاني" في كل أنحاء الشرق".[39]

و نجد قيم التسامح، و العدل، و الشجاعة، و التواضع في شخصية السيد سعيد يؤكدها مختلف الرحالة و الرحالات؛ فهذه سيدة تشيكية من مدينة براغ، اسمها بولين نوستيز، و قد زارت مسقط بصحبة زوجها الدكتور هيلفر سنة 1836، تقول في وصف السلطان: "إن إمام مسقط معروف بأنه أشهر حكام الشرق، و هو نموذج مثالي للأمير الشرقي، الذي يجمع بين أعطافه العدالة، و الجرأة، و البسالة، مع التواضع الأبوي. و قد اشتهر أيضا بكونه ليبرالي النزعة ، سخيا مع الأوروبيين. و لم يسبق لأحد أن أُعْدِم، طوال حكمه و اتساع مملكته، بسبب معتقداته الدينية؛ فقد كان شديد التسامح مع الأديان الأخرى، رغم كونه الرئيس الروحي لطائفته، و القدوة المثلى لرعيته في اتباع تعاليم الدين. و نظرا لبساطة سلوكه فقد كان يسمح لأي كان بالاقتراب منه و مجالسته حتى لو كان متسولا".[40]

لقد ظل السيد سعيد بهذه الصورة المشرقة في عيون الأوروبيين حتى آخر حياته. و من الذين شهدوا نبله و كرمه قبل وفاته بسنة الدبلوماسي الفرنسي أرتير كونت غوبينو، الذي زاره في مسقط سنة 1855. يصف غوبينو السلطان في هذه المرحلة من عمره، قائلا: " كان السيد سعيد يمسك بيده عصا طويلة يتكئ عليها و هو يمشي بنبل و وقار. بدا عليه كبر السن، ولحيته ناصعة البياض. عيناه سوداوان كريمتان، و سيماء وجهه هادئة جدا وابتسامته لطيفة وروحية. يشع من شخصيته نوع من التوازن بين مشاعر شتى، توازن يعتبر سمة وميزة للرجل الأصيل. كان بالتأكيد أميرا متميزا عن كل الحكام الصغار، الذين أجبرتهم مواردهم الضعيفة أن يكونوا حكاما مغمورين. أما هو، وبسلوكه مسلكا جديدا للغاية، نجح في نيل تقدير جيرانه الأقوياء".[41] و في سنة 1856، السنة التي توفي فيها السيد سعيد، زار مسقط الرحالة الإنجليزي ويليام آشتون شفرد، و قدم رسم هذا البورتريه للسلطان: "إن هذا الشيخ الكبير، بطبعه الكريم، و أبوته الحانية، و وجهه الرجولي السمح، و حاجبيه الكثيفين، و عينيه السوداوين النجلاوين، و فمه المطبق المحاط بشارب فضي و لحية بيضاء تنتهي بطرف مدبب أسفل ذقنه بحوالي ست بوصات، مع ملامح الحزم، و نبل المقصد، و رقة المشاعر، و التصميم، و مع حرارة الاستقبال، و دفء المصافحة، كل هذا يحملك على تقديره و احترامه فورا. و هو فارع الطول، تبلغ قامته ستة أقدام، على بسطة في الجسم، يسير بخطى ثابتة نشطة، و ينتصب بهمة و اعتدال كالرمح....إنه من أنبل الرجال الذين رأيتهم في الشرق".[42]

شاعر أمريكي يمدح السيد سعيد بن سلطان:

زار عمان في القرن التاسع عشر بعض الأدباء الأوروبيين، من بينهم الشاعر الأمريكي فيتش تايلر[43]، الذي توقف في مسقط لمدة أسبوع من 18-25 أكتوبر 1838. كان تايلر قسيسا على ظهر السفينة الأمريكية كولومبيا، التي كانت تحمل طاقما كبيرا و متنوعا من العسكريين و

السياسيين و التجار و الكتاب؛ لتعزيز العلاقات الأمريكية مع دول الشرق. خصص تايلر الفصل السابع من كتابه "رحلة حول العالم" لمسقط، نقل فيه رسما جميلا متخيلا للمدينة من جهة البحر، كما تحدث فيه عن شخصية السيد سعيد بن سلطان و أسرته و السخاء الذي أحاطوه به و بطاقم السفينة. كما تحدث فيه عن المعتقدات الدينية الخاصة بالعمانيين، و روح التسامح التي كانوا يولونها للأقليات الأخرى في مسقط من مسيحيين و يهود، و بانيان. كما أنه كان معجبا بالبدو الذين زارهم خارج ضواحي مسقط، فأكرموه و أحسنوا وفادته، حيث يصفهم: "يبدون كالإغريق، بشعورهم الفاحمة ذات العقائص الطويلة المنسدلة على أكتافهم. بملامحهم المشرقة، و ابتساماتهم الرقيقة، و شعورهم الجميلة المعقوصة و اللامعة، و مناكبهم العريضة و سواعدهم المفتولة، كانوا أكثر روعة و فتنة من المكان". [44] و لعل أهم ما جاء في كتاب تايلر هو قصيدة موزونة مقفاة مدح بها السيد سعيد بن سلطان.[45]يقول تايلر:

سُلطانَ مسقط، افخرْ، عهدُ مجدكمُ	شلالُ ضوءٍ مدى الآفاق ينسكـبُ
خلـدتَ إسمَكَ، مجدُ الشرق يَعرفُه	و الغَرْبُ ليس بخافٍ عنه ذا النسبُ
عبْرَ المُحيطـاتِ جئنـا أمة مَخَرتْ	عُبابَ بحرِ عُمـانٍ.. قلبُهـا يَجِـبُ
يُزجي لك الشكرَ و العِرْفانَ أجمعُها	عِشْ سيدا ظافرا دانتْ لك العَـرَبُ

شاعر بريطاني يندب جَوَادَ السيد سعيد بن سلطان:

كان السيد سعيد معروفا لدى الأوروبيين بحبه للخيل العربية الأصيلة، و لطالما ذكروا في قصص رحلاتهم اصطبلاته الخاصة في مسقط و ما كانت تحتويه من عتاق الخيل و كرامها، و نوهوا بهداياه الثمينة من هذه الصافنات إلى الملكة فكتوريا و من جاء بعدها من ملوك إنجلترا. و قد حدث أن أهدى السيد سعيد جوادا أسود إلى الملك ويليام الرابع؛ و لكن بعد رحيل الملك فرّط فيه البريطانيون و عرضوه للمزاد سنة 1837 في هامبتن كورت Hampton Court، و اشتراه ملك وارتمبرج Wurtmberg الألماني بمبلغ 580 جنيه استرليني، و كانت حينها قيمة عالية. و قد هال هذا الأمر الشاعر البريطاني فرانسيس هيستينجز دويل Francis Hastings Doyle (1810-1888).[46] و قد نشر قصيدة طويلة يندب فيها رحيل هذا الجواد العربي الأصيل، و ينعي على البريطانيين جشعهم في بيعه و التفريط في هدية السيد سعيد بن سلطان. يقول دويل:

أجل! خيـرٌ لكـمْ أن تطلـقـوه	عَطاءَ المَلْكِ منقطـعَ النظـير
فـرُوحُ انجـلترا حقـّـا مُـحـاطٌ	بصُغرى الهمِّ و الرأي الحقير
جَـوادٌ مـن سنـينٍ خـاليـاتٍ	بها كنـّا قلوبـا كالنـسـور
غريـباتٍ على زمـنِ التـردّي	و تُجّـارٍ ذوي جشـعٍ مُبـيـر
أضاعـوا مِنْحة المَلِك المُـرَجّى	إلى غُرَبـاءَ عنه في المصـير
تُـعبّرُ عن صِبـلاتٍ راسخـاتٍ	و مَجْـدٍ غابـرٍ عبْـرَ الدهـور
أضاعـوها و لم يخشـوا شَـنَارا	سيرمي الشرقَ بالحدثِ الشهير
سيجـني البيـعُ و البـيّاعُ هُـزْءًا	جديـرا بالعـداوةِ و الشُّـرور

ت- الربع الخالي:

هي الصحراء العربية الكبرى، وربما عرفها قدماء العرب بـ"مفازة صيهد"، ولكن الرحالة الأوروبيين التقطوا اسم "الربع الخالي" من أفواه البدو الذين رافقوهم في اختراقها، وكذلك سماها

الجغرافيون العرب المحدثون.[47] و حقيقتها بحر متلاطم من الرمال يغطي قرابة 200,000 ميل مربّع من جنوب و جنوب شرق جزيرة العرب.

بحر الرمال هذا أصبح، في القرنين التاسع عشر والعشرين، حلبة للمغامرة استهوت معظمَ الرحالة والمستكشفين الأوروبيين. فقد جاء في كتابات الرحالة البريطانيين إلى عُمَان والجزيرة العربية من أوصاف مهيبة لهذه البَرّية الشاسعة ما ألهب أحلام المغامرين لاختراقها ومخيلة الشعراء والأدباء للتغني بها. في عام 1835، استطاع الرحالة جيمس ويلستد من قمّة "الجبل الأخضر" أن يرصد هذا المشهد البانورامي للربع الخالي:

"سهولٌ شاسعة من الرمالِ المتحرّكة الفضفاضةِ تمتد على مرمى البصر، لا يكادُ البدويُّ الشديد يجرؤ على المجازفة في اجتيازها. مشهدٌ ثابتٌ و مُوحِشٌ، لا يمكن أن يكسرَ مظهرَه هضبة أو تغير للون السهول."[48]

ويروي بيرترام توماس عن الرحالة والأديب الإنجليزي ريتشارد بيرتون أنه سمع من مصادر موثوقة من رفاقه البدو أن الربع الخالي عبارة عن:

" أعماقٍ مُرَوِّعة تغصُّ بمجموعةٍ سكّانيّةٍ كبيرة من أنصاف الجوعى. إنها تزخر أيضا بأوديةٍ وأخاديدَ وشعابٍ تتغذى جزئيا بسيول متقطعة، ولهذا فإنها مفتوحة للرحالة المغامرين"[49].

صمويل مايلز، أيضًا، أثناء رحلته من عبري إلى ضنك، في داخلية عمان، ديسمبر 1885، وصل إلى هامش "الصّحراء الكبرى" كما يسميها، وقدم هذا المشهد:

"هذه الصّحراءُ، في الحدود الشّرقيّة التي عليها الآن نقف، تمتد بعيدًا إلى الغرب حوالي 700 ميل، مشكلة المدى الأكبر و الأكثر جدبا من الرمال في قارة آسيا. بوجه عامّ، إنّها مجرّدة من الأنهار، و الأشجار، و الجبال و المساكن البشريّة، و غير مكتشفة ولا قابلة للاكتشاف. إنها خالية من الطعام، و الماء، والطرق، و الظلال، كما أنها تذروها العواصف. وهي أرض الهدوء، و الخمول و الرّتابة بشكل قل أن يكون لها نظير في العالم"[50].

كلّ هذه التّحديات و عقبات الصحراء المذكورة من قبل الرحالة السّابقين جعلت كلا من بيرترام توماس وجون فيلبي يتسابقان في اختراق الربع الخالي، لكنّ توماس استطاع أن يحرز قصب السبق حين اجتاز هذه الصحراء من صلالة في جنوب عمان إلى قطر عام 1931 . ولم يبق لمنافسه جون فيلبي إلا أن يجتازها من الشمال إلي الجنوب عام 1932. كما استطاع الرحالة البريطاني ويلفريد ثيسيجر أن يخترق الربع الخالي مرتين من الجنوب إلى الشمال وبالعكس في الفترة من 1946-1948.

أوروبيون شدوا الرحال إلى الربع الخالي فكتبوا عنه قصص مغامراتهم مع البدو و "أم السميم" و "عروق الشيبة" و الرمال المتحركة، فكان لذلك صدى في آدابهم عبّروا عنه شعرا وسردا قصصيا و روائيا. فهناك ثلاثة رحالة بريطانيين تركوا لنا أعمالا تعتبر من أروع أدب الرحلات في العالم تدور أحداثها في الربع الخالي: أولها كتاب "العربية السعيدة: عبر الربع الخالي في جزيرة العرب" لبيرترام توماس، صدرت أول نسخة من عام 1932، وثانيها كتاب "الربع الخالي" لجون فيلبي، صدرت أول نسخة منه عام 1933، وثالثها كتاب "الرمال العربية" لويلفريد ثيسيجر، وقد صدرت طبعته الأولى عام 1959. هذه الرحلات، دون شك، أثرت في أدباء اللغة الإنجليزية فصدرت مجموعات شعرية وقصصية وروائية تحمل عنوان "الربع

الخالي" وتتغنى به. فالكاتب الأمريكي لاو كاميرون Lou Cameron أصدر عام 1962 رواية عنونها بـ "الربع الخالي"، والشاعر الأيرلندي جيري مورفي Gerry Murphy أصدر عام 1995 مجموعة من قصائده اختار لها عنوان "الربع الخالي" وهو عنوان قصيدة تضمنتها نفس المجموعة، و في عام 1998 أصدر الروائي الأمركي ديفيد ماريون ويلكينسون David Marion Wilkinson رواية عنونها أيضا بـ "الربع الخالي"، كما أصدرت القاصة الأمريكية شارون ميسمر Sharon Mesmer عام 1999 مجموعة قصصية حملت عنوان إحدى قصصها و هو "الربع الخالي".

النصوص الإنجليزية حول الربع الخالي ثريّة، نثرا و شعرا، و قد ضربت سابقا أمثلة من الروايات و القصص التي نشرت في بريطانيا و أمريكا، و سأسرد الآن أمثلة من القصائد التي استلهمت الربع الخالي دون أن يكون أصحابها قد زاروا عمان بالضرورة. و من هذه القصائد، قصيدة "الربع الخالي"، لألان سيليتو[51]:

يتأمّلُ في الرُبع الخالي:
مَعْبدٌ من الرمل يتبدّدُ في عنق ساعةٍ رمليّة. ملامحٌ على أحمال الإبل
منطلقة إلى عُمَان أو مسقط
بشعاع ماركاتوري خفي
يحرق الحافرَ و يُوهن السنام.
مفتونا بالربع الخالي، يسافر بقافلته المكوّمة
عبرَ مسالكَ أرضية بدَتْ كتجاعيدَ
لأرض لا مستقرَّ لها، وحبيباتِ رمل ذهبية
صاعدا كثبانا رمادية بمحاذاة أشجار بركانية
وآبار كريهة برائحة الماغنيسيوم
تشرب منها الحيّاتُ والإبل.

و لعل من أهم القصائد التي تناولت الربع الخالي هي قصيدة "الربع الخالي" للشاعر الأمريكي جون كانادي[52]:

في الربيع المبكر-هنا-في الربع الخالي
جبريل هز عصاه على الظهور المحدبة
للسحب الهائجة. إنها تهدر كالجمال الغاضبة
وترعد نحو حقول الفلاحين.
في الليل، أحلم بالعشب مخضرا يتكلم.
ولكن ساعة الهجير، حتى الثرثرة الجافة للجن
تهجر الأودية. الشمس تدلي دلوها،
رغم أن جسدي هو البئر الوحيدة في هذه الصحراء.

ث- عمان الحديثة:

رأينا سابقا أن الربع الخالي، و هرمز، و ظفار، و مسقط، و قلهات، و أماكن أخرى من عمان كان لها صدى قوي في الشعر الإنجليزي منذ القرن السادس عشر و حتى القرن الحالي. و إذا كان حضور عمان في قصائد شعراء مشهورين من أمثال شيلي، و وايت مان، و جون ميلتن، و

توماس مور يمثل في الماضي استلهاما رومانسيا للشرق و غرائبيته، فإن تجربة شاعر إنجليزي معاصر مغمور، هو مايك هايويل-ديفيز Mike Hywel-Davies، في مجموعة أصدره ا في مسقط سنة 1999، بعنوان "عمان تزورها و لا تنساها "، تمثل بعدا و نوعا آخر من الشعر.[53]

ليس ثمة مصادر تتحدث عن الشاعر، و لكن عبر مقابلة شخصية معه في مسقط يمكنني على الأقل تسليط الضوء على جانب يسير من حياته. ولد مايك هايويل-ديفيز في لندن سنة 1942، و يبدو أنه لم يرغب في إكمال تعليمه الجامعي، فانخرط في العمل المهني مبكرا. كانت أولى زياراته إلى عمان سنة 1977، لكنها لم تدم طويلا، ليعود بعدها مرة أخرى سنة 1990 ليعمل في شركة النفط العمانية (PDO) مدة أحد عشر عاما، حتى سنة 2001. يعمل حاليا مديرا عاما لمشروع نادي مسقط الريفي للجولف.

هذا كل ما يتوفر من معلومات حول الشاعر، لكن مجموعته التي اشتملت على ستة عشر نصا إيقاعيا، ترصد المكان و الثقافة معا في عمان. النصوص جاءت مصحوبة بروعة الصور التي التقطتها كاميرا الفنانة التصويرية جوليا دي فير ماكلروي (Julia de vere McIlroy)، والتي تربطها بعمان "ذاكرة ثرة سعيدة" لا تقل عن عشرين عاما، كما تقول في مقدمة الديوان.

أهمية قصائد مايك هايويل أنها ترتبط ارتباطا حميميا بتفاصيل الحياة اليومية في عمان. هذا الارتباط الذي يعبر عنه جاستون باشلار في كتابه *جماليات المكان* "بقيم الألفة"، القيم التي تمتلك جاذبية تجعل القارئ يتوقف لا إراديا عن قراءة قصيدة حول مكان ما ليصغي لذكرياته حول ذلك المكان.[54] "قيم الألفة" هذه تزدحم بأصدائها في كل قصيدة من قصائد مجموعة "عمان تزورها و لا تنساها".

في جبل شمس يلتقط مايك هايويل صورةً شعرية لرجلٍ عجوز، دامع العينين، رثٍّ الهيئة، يسوم للسيّاح مقتنياتِه البسيطة من منسوجاتٍ، و حفريّاتٍ، و فضيّات. يتلكأ في التخلص منها، و حين لا يُرضيه الثمن يُولي وجهَه، زاهدًا، شَطْرَ الهاوية السحيقة للجبل، ليُطلَّ على غِرْبانٍ تذرعُ المنحدراتِ في كل حين. يقول في قصيدة "شروق على جبل شمس":

ذهبيًّا و هادئًا يَبْزُغُ الفجْرُ على صَخْرٍ عارٍ، و عَرْعَر
كاشفًا عن كنوزٍ كانت دفينة ذاتَ يوم
فَفتَّحَها هَيَجانٌ كارثي
الظلامُ بمرورِ الوقتِ صار دِرْعًا
لتِلك المَخْلوقاتِ البطيئةِ الناشئةِ في الأعماق
و هناك قريبًا من السماء على مَرْمى البصر
أحافيرُ رائعة مُدَوّرة
تبدو ملساءَ على صُخورٍ رُقَاقيّة
و جُذورُ أشجارٍ عارية.
طائرُ الحُمَيْرَاء يلمعُ قِرْمِزيًّا في الظلامِ الباهت للفجر
مُخْترقًا سَلاسِلَ ذُرىً لَيْلكيّةٍ فاتحة
مُصافحًا سَهْلا من الغافِ المُتناثر
و في الليلِ بدا مُمْتزِجًا بمشهدِ رَجُلٍ شاحبٍ
انعكاسُ دُرَرٍ رائعةٍ تُومِضُ

تُجَاهَ القبّةِ السوداءِ للسماء.[55]

و يلفتُ نظرَ هايويل-ديفيز في عمان طريقةُ التحيّةِ الشائعةِ بين البدويّات، و هي رَفعُ البُرْقُع و التصافح بأرْنَبةِ الأنف. طريقةٌ يرى فيها من الألفةِ و الحميميّةِ ما يشدُّ من روابطِ الصلةِ و "أختيّةِ الإنسان الكامنة" بين النساء. و هايويل-ديفيز الذي جاء من مجتمع قد تحررت فيه المرأةُ من التقاليدِ القديمة، لا يرى غضاضة في البراقع و لا ينظرُ إليها بسخريةِ الخِطابِ الغربي من الحجاب؛ بل يُعظّمُ الجَمالَ في العيون المكحولةِ لظِباء الفلاة. و يرى في العينين المُدّخرتيْن وراء البُرقع حُريّة كاملة تمنح الأنثى أن ترى ما تُريد:

برَفع البُرْقُع و أداء التحيةِ
في مَلابسَ حَمْراءَ ومُذهّبةٍ برّاقةٍ:
"أخبرتُكِ ذلك؟ كَيْفَ استطاعتْ يا عزيزتي؟ "
" سَيكونُ لها طريقُها، ستندمُ يَوْمًا! "
تصاميمُ الرجال في حِفاظِهم على أُختيّةِ الإنسان الكامِنة
خُططٌ جِدُّ خفيّةٍ لدَرْءِ العيون المُتطفّلة
للدَرْدَشَةِ في رفْقةٍ هادئةٍ
أو مهرجانٌ صاخبٌ لأصواتِ النساء
أزياؤهنّ الصارخةُ المَرِحة لَحْنٌ صريحٌ ضِدَّ بساطةِ الرجل
و تَنِمُّ عن أفكارٍ مُهمّةٍ وبياناتٍ جريئةٍ
العباءةُ مربوطةٌ بإحكامٍ أصمَّ
بينما العيونُ المكحولةُ تُحدّقُ يَقِظة
وتَرْقُبُ الحياةَ في حركتِها و تغيّرِها.
وَمع أنَّ الحياةَ قدْ تسهلُ
بالسيّارةِ و المدرسةِ و التلفاز
إلا أنّ قاعدةَ سُلْطةِ الأجيالِ تَبْقى،
تُراوحُ مكانَها، جِدُّ خفيّة.
سيطرةُ الأسرةِ—الأم المتوارثةُ ما زالتْ تُحدّدُ المَسار
تُناورُ بندولَ الزمنِ وتُقاومُ مِزاجَ الدورةِ القمريّةِ.
لكثيرٍ من هذه اللقاءاتِ، والعواطفِ العتيقةِ كالوقتِ نفسِه،
تتزيّى النساءُ بأناقةٍ لإمتاعِ أنفسِهنّ
يَقضِينَ أوقاتَهنّ كأخواتٍ
و زوجاتٍ
مصدرُ النفوذِ هذا، شَرَاكةٌ راسِخةٌ
تُعزّزُ بقوةٍ
أختيّةَ الإنسان الكامِنة.[56]

و في قصيدتي "الدخان" و دائرة الزمن"، لعلهما من أروع ما في هذه المجموعة، مشاهدُ لا أعتقد أنّ أحدا قد التفتَ إليها شِعريًّا في عمان. في الأولى يصفُ دُخانًا يَصّاعدُ بين سَعَفِ النخيل، حيث المشهدُ يمتزج مع صورةِ يومٍ من أيامِ العيد في عُمان. هتافاتُ الأطفالِ و هم يمرحون بين

النُّخيلاتِ تُزنّرُ مشهدَ أشرطةٍ من دُخان الخُوص و الكَرَبِ و هي ترفرفُ من سَعْفةٍ إلى سعفة، حاملة معها آمالَ الصغارِ و الكبارِ إلى أفقٍ مجهول، مُخلّفة وراءَها شَذىً من عَبَقِ الطبيعةِ الأولى. يقول:

الدخانُ
يَغمُرُ طريقَ الأحلامِ والأمل
بالمستقبل كُلّه أمامهم
و يَحْتَشِدُ الناسُ في حفلةِ العيد
وهتافاتُ الأطفالِ السعيدةِ تُرفرفُ
مِنْ سَعْفةٍ إلى سَعْفة
لتسوقَ دموعَ الأمسِ و مخاوفَه بعيدا
و تنجرفَ إلى المجهولِ خلالَ السعفِ الخصيبِ
الذي يُورقُ، برفقٍ،
أشرطةً طليقةً من الدخان
تتسكّعُ ببُطءٍ فوقَ قممِ النخيل
لتَتدلى لولبيةً و مَعْقوصة
كسولة، آمنة وسطَ مُروجٍ مُغبرّةٍ
ثمّ تلامسُ، سِرًّا، رُطَبًا ذهبيًّا
و تصعدُ ذاويةً و شاحبة
لتتماهى،
و تتلاشى في السماءِ الزرقاء
و تتركَ وراءَها
شَذًا طفيفًا بمرورِها.[57]

و في القصيدةِ الثانيةِ يلتقط هايويل-ديفيز بعينٍ شِعريةٍ ثاقبة مَشهدًا من مشاهدِ الصِّبا التي مَرّ بها كثيرٌ من العمانيين في طفولتِهم القَرويّة. مشهدٌ يرصدُ فتىً مُطرقَ الرأس، عن تأمُّلٍ لا عن خنوع، يجتازُ سِكّةً غبراءَ من الطين و بقايا الخوص، يحثُّ الخُطى إلى الكُتّابِ أو المسجد، مُكْتهلا في حديثِه و تفكيره، مُحاصَرًا بزمنٍ لا يَريم، بينما هو يحرقُ مراحلَ العُمرِ شوقا إلى عالَمٍ مجهول:

وقعُ أقدامٍ خفيفةٍ على سَبْخَةٍ و خُوصٍ
تحتَ القدمين و ما حولهما يَكمنُ تاريخ
دائرةٌ تَتَشكّلُ من روابطِ اللغةِ و المودّةِ
ذلك المزيجُ مِنْ النغماتِ يتموّجُ على شواطئ الأمل
رؤىً مُتَفَتّحَةٌ و مشاريعَ جديدة.
وحيدًا، مُطْرِقَ الرأس، يَحُثُّ خُطاه
على مَوْعدٍ مع ذاتِه الأخرى
جِدُّ يافعٍ الآن لِيَرْكضَ و يَضحك
جِدُّ يافعٍ ليجتازَ نُهَيْرَ الصِّبا
جِدُّ مُكْتهلٍ لِيُبْرِزَ فهمًا ناضجًا للرؤى

مُتَمرِّدٌ يُحاصِرُه زَمَنٌ لا يَريم
بينما هو يُلِحُّ في سَعْيِهِ لِيَشبّ عن الطوْق.[58]

هذه بعض من "جماليات المكان" أو "قيم الألفة" -كما يسميها باشلار- تتردد بشكل مدهش في هذه المجموعة الشعرية الصغيرة. صُوَرٌ شعرية لتفاصيل الحياةِ في عمان لا تبثُّ روعتَها في النفس عبر جسور البلاغة القديمة من تشبيه أو استعارة، و إنما من خلال الكلمات البسيطة و كثافة المشهد.

الخاتمة:

حاولت هذه الدراسة أن تسلط الضوء على موضوع، نعتقد بأنه مجهول في الدراسات العربية، و هو حضور عمان بمكانها و شخوصها و ثقافتها في الأدب الإنجليزي، حضورا هيمن الشعرُ على شكله و محتواه. و قد يدهش المرء من اهتمام شعراء العالم، خاصة الأوروبيين، بهذا المكان القصي من جزيرة العرب، رغم أن كثيرا منهم لم ير المنطقة إلا من خلال القراءة في كتب التاريخ، أو قصص الرحلات. و لذلك نرى أهمية تتبع هذه الإشارات التي وردت في القصائد المكتوبة بلغات أجنبية، و ترجمتها إلى العربية بغية دراسة هذه الظاهرة المميزة في الآداب الأجنبية. و قد اقتصرنا في عملنا هذا على تتبع ما ورد عن عمان في الشعر المكتوب باللغة الإنجليزية، سواء أكان إبداعا، أو ترجمة، تاركين تحليل هذه النصوص و استكناه صورها لدراسة أخرى في المستقبل إن شاء الله.

الهوامش:

---

[1] من الأهمية بمكان أن نؤكد هنا بأن مصطلح "الأدب الإنجليزي" لم يعد مقتصرا في الدراسات الحديثة على المعنى التقليدي له و الذي يحصره في الأدب المنتج في إنجلترا. يشير كتاب "تاريخ كمبردج الموجز للأدب الإنجليزي" إلى أن الأدب الإنجليزي هو الأدب الذي كتب باللغة الإنجليزية سواء أكان كتابه من إنجلترا أو اسكتلندا أو أيرلندا أو استراليا أو أمريكا أو أي مكان ناطق باللغة الإنجليزية؛ و لذلك فإن تاريخ الأدب الإنجليزي يشمل روبرت بيرنز و هو اسكتلندي، و جيمس جويس و هو أيرلندي، و جوزيف كونراد و هو بولندي، و إدجار ألن بو و هو أمريكي. انظر:

Sampson, George *The concise Cambridge history of English literature*, 3rd ed (London : Cambridge U.P., 1970), p. 841.

[2] أبو بكر، عبد الله بن أبي قحافة. *ديوان أبي بكر الصديق*، تحقيق : راجي الأسمر، (بيروت: دار صادر، 2007)، ص 49.

[3] الصاوي، محمد إسماعيل. *شرح ديوان جرير*، ط 1 (القاهرة: مطبعة الصاوي) ص. 581.

[4] الأصبهاني، أبو الفرج. *الأغاني*، تحقيق سمير جابر، ط 2 ، ج 7، (بيروت: دار الفكر،)، ص. 284.

[5] الديلمي، مهيار، *ديوان مهيار الديلمي*، تحقيق أحمد نسيم، ط 1، ج 1 (القاهرة: دار الكتب المصرية، 1925)، ص 36-37.

[6] خوري، إبراهيم، و التدمري، أحمد ، *سلطنة هرمز العربية* ، المجلد الثاني(رأس الخيمة: مركز الدراسات و الوثائق، 1999)، ص 8.

[7] يوجد في فينيس في إيطاليا إلى اليوم شارع اسمه Ormesini ، و في أستراليا في منطقة Caloundra شارع اسمه Ormuz Ave. و في بانجيم ، مدينة في مقاطعة جوا بالهند، شارع يسمى "شارع هرمز" Ormuz Road ويبدو أن البرتغاليين قد أطلقوا عليه هذا الاسم حيث آثارهم شاهدة على وجودهم في المدينة. و الاستشراق واضح في إجراءاتهم هذه حيث يمتد من شارع هرمز شارع آخر أطلقوا عليه "شارع الشرق" Orient Road إلا أن السلطات الهندية يوم 10-6-2002 غيرت اسم شارع هرمز إلى اسم آخر يحمل اسم أحد الرموز الهندية، فأصبح الشارع TB Cunha Road .

و هرمز Ormuz أيضا اسم لباخرة ركاب إنجليزية، صنعتها "شركة الملاحة البخارية الشرقية" سنة 1886، و كان خط رحلتها منتظما بين بريطانيا و استراليا عبر البحر الأبيض المتوسط. و يحتفظ المتحف البحري الوطني، في لندن بصورة لهذه الباخرة.

[8] جون ميلتون John Milton (1608-1674) من أشهر الشعراء الإنجليز في القرن السابع عشر. عرف بملحمته الضخمة "الفردوس المفقود" Paradise Lost، التي استغرق في كتابتها إحدى و عشرين سنة، و تتألف من عشرة آلاف و خمسمائة و ستين سطرا، يضمها اثنا عشر كتابا. تتمركز حول عصيان الشيطان للخالق، و آدم، و تجعل من الشيطان بطلا تاريخيا. ترجم محمد عناني النص الكامل للفردوس المفقود، و نشرته الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة 2002. و قد اعتمدنا هنا على ترجمتنا الخاصة لهذا المقطع من الملحمة. لتفاصيل أكثر عن جون ملتون، انظر:

Forsyth, Neil *John Milton : a biography* (Oxford : Lion, 2008)

[9] Milton, John *Paradise Lost: a poem in twelve books* (London: S. Simmons, 1674), II, p. 28.

[10] وليام سوذبي William Sotheby، 1757-1833شاعر و مترجم إنجليزي، ينتمي إلى المرحلة الرومانسية في الأدب الإنجليزي. لم يحق نجاحا يذكر في شعره، و لكنه عرف كمترجم لأهم الأعمال الكلاسيكية مثل الإلياذة و الأوديسة لهوميروس. انظر:
Lee, Sidney *Dictionary of National Biography*, 1885-1900, Volume 53(London : Smith, Elder & Co., 1885-1900), p. 266.

[11] Sotheby, William *The Battle of the Nile : a poem* (London: Cadell and Davies, 1799), p. 11.

[12] السير إدوين آرنولد Sir Edwin Arnold ، 1832 – 1904، صحفي و شاعر إنجليزي، عمل محررا لجريدة الديلي تيلجراف. عرف نقديا باهتمامه بترجمة الحياة و الفلسفة الشرقية في شعره، و من أهم أعماله في ذلك "ضياء آسيا" The Light of Asia، الذي ظهر سنة 1879. و هو عبارة عن ملحمة شعرية حول تعاليم بوذا، حقق من خلالها شهرة واسعة في بريطانيا و أميريكا. انظر:
Kogan, B.R. "Edwin Arnold", *Dictionary of Literary Biography: Victorian Poets After 1850*, 35, (Detroit, Mich. : Gale Research Co., 1985),pp. 9-13

[13] Arnold, Edwin *In My Lady's Praise* (London : Trübner & co., 1889), p. 27.

[14]بيرسي بايش شيلي Percy Bysshe Shelley 1792-1822، شاعر رومانسي إنجليزي ، يعد من أشهر الشعراء الغنائيين في المرحلة الرومانسية ، عرف بمواقفه المناهضة للسياسة الإنجليزية، و القيم المحافظة في وقته. من أهم أعماله "لون و سيثنا" Laon and Cythna، و هي ملحمة طويلة هاجم فيها الدين و رجال الكنيسة، فصودرت مباشرة بعد نشر نسختين منها فقط، ثم أعيدت طباعتها سنة 1818 تحت عنوان جديد هو "ثورة الإسلام" The Revolt of Islam. انظر:
Bieri, James. *Percy Bysshe Shelley : a biography* (Baltimore, Md. : Johns Hopkins University Press, 2008).

[15] Shelley, Percy Bysshe *The Complete Poetical Works of Percy Bysshe Shelley* (London: Clarendon Press, 1904), p. 114.

[16] توماس مور Thomas Moore، 1779-1852، من أهم الشعراء الأيرلنديين الرومانسيين، و كان صديقا لكل من اللورد بايرون، و بيرسي شيلي. له عدة أعمال من أهمها "لالا روخ" Lalla Rookh التي نشرها عام 1817. و كسب منها أموالا هائلة في ذلك الوقت تقدر ب 3000 باوند. لالا روخ عبارة عن أربع قصائد ملحمية، تصف رحلة الأميرة لالا روخ من دلهي إلى كشمير لتتزوج ملك بتشاريا. من بين هذه القصائد الطويلة، قصيدة "عبدة النار" The Fire-Worshippers ، و تعتمد على أسطورة فارسية تدور أحداثها حول قصة حب مأساوية بين عاشقين شابين هما حافظ و هند. انظر:
Mackey, Herbert O. *The life of Thomas Moore : Ireland's national poet* (Dublin : Apollo .Press, 1952).

[17] Moore, Thomas *The Complete Poetical Works of Thomas Moore* (London : Longmans, Green, Reader, and Dyer, 1869), p. 204.

[18] ماديسن جوليوس كاوين Madison Julius Cawein، 1865-1914، من شعراء الطبيعة الأميريكان، له ما لا يقل عن ثلاثين كتابا نثريا حول الناس و الطبيعة في ولايته كنتاكي. متأثر في قصائده بشعر تي إس إليوت. انظر:
Perkins, David. *A History of Modern Poetry: From the 1890s to the High Modernist Mode*. (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1976), p. 102.

[19] سراج الليل، أو الحُباحب، حشرة ليلية تخرج ضوءا من ذيلها.

[20] أوفير Ophir، أرض غنية بالذهب، ورد ذكرها في التوراة، و لعلها إرم ذات العماد التي ورد ذكرها في القرآن، و التي أثبتت بعض الاكتشافات الأثرية أنها موجودة في جنوب عمان، كما سيأتي لاحقا.

[21] Cawein, Madison Julius *The Poet and Nature, and The Morning Road* (Kentucky : J. P. Morton & Co., 1914), p. 207.

[22] السنا، نبات عطري، و يعرف أحيانا بالسنمكي.

[23] Cawein, Madison Julius *Poems* (Boston : Small, Maynard & Company, 1908), p. 318.

[24] لويس دي كيمو Luís de Camões (1524–1580) شاعر برتغالي عرف بملحمته الشهيرة "اللوسياد" Lusiad التي نشرها سنة 1572، و يعتبرها البرتغاليون ملحمتهم الوطنية، و يضعونها في مستوى ملحمة "الإنيادة" للشاعر الروماني فرجيل. تتمحور اللوسياد حول تمجيد التوسع الاستعماري البرتغالي من القرن الرابع عشر حتى القرن السابع عشر بقيادة فاسكو دي جاما الذي وصل إلى الهند. ترجم اللوسياد إلى اللغة الإنجليزية الشاعر الاسكتلندي ويليام جوليوس مايكل William Julius Mickle (1735-1788) و نشرها سنة 1776. انظر:
Adamson, John. *Memoirs of the life and writings of Luis de Camoens*. (London : Longman, 1820).

[25] Camões, Luis de *The Lusiad : or, the discovery of India. An epic poem*, translated by William Julius Mickle (Oxford : Jackson and Lister, 1776), v, p. 453.

[26] حول قصة البعثة كاملة، انظر:

Clapp, Nicholas, *The Road to Ubar: Finding the Atlantis of the Sands* (London: Souvenir Press, 1999).

[27] بايارد تايلور Bayard Taylor، 1825-1878شاعر و رحالة أميريكي، زار العديد من مناطق الشرق، منها مصر و فلسطين، و الهند، و الصين، و اليابان. انظر:

Ehrlich, Eugene and Gorton Carruth. *The Oxford Illustrated Literary Guide to the United States*. (New York: Oxford University Press, 1982),p. 200.

[28] Taylor, Bayard *The Poetical Works of Bayard Taylor* (Boston: Houghton, Mifflin and Company , 1907), p. 67.

[29] Maurizi, Vincenzo, *History of Seyd Said Sultan of Muscat*, 2nd ed. (Cambridge: Oleander Press, 1984), p.18.

[30] Heude, William, *A Voyage up the Persian Gulf and a Journey Overland from India to England in 1817* (London: Strahan and Spottiswoode, 1819) , p. 26.

[31] Belgrave, Charles, *The Pirate Coast* (Beirut: Librarie Du Liban, 1972), pp. 64-65.

[32] Sadlier, Gorge Foster, Diary of a Journey Across Arabia (Bombay: Education Society, 1866), P. 16.

[33] Fraser, James Baillie, *Narrative of a Journey into Khorasan in the Years 1821 and 1822 Including Some Account of the Countries to the North East of Persia* (London: Longman, 1825), p. 20.

[34] Keppel, George Thomas, *Personal Narrative of a Journey From India to England*, 2 vols (London: Henry Colburn, 1827), I, p. 15.

[35]Mignan, Robert, *A Winter Journey Through Russia, The Caucasian Alps, and Georgia*, 2 vols (London: Richard Bentley, 1839) , II, pp.235–236.

[36] Stocqueler, Joachim Heyward, *Fifteen Months' Pilgrimage Through untrodden Tracts of Khuzistan and Persia*, I (London: Saunders and Otley, 1832), pp. 5-6.

[37] Roberts, Edmund, *Embassy to the Eastern Courts of Cochin-China, Siam, and Muscat* (New York: Harper & Brothers, 1837), p. 358.

[38] Ibid., p. 361.

[39] Wellsted, James Raymond, *Travels in Arabia*, 2 vols (Austria: Graz, 1978), I, pp. 7-8.

[40] Nostitz, Pauline, *Travels of Doctor and Madame Helfer in Syria, Mesopotamia, Burmah and Other Lands* , Translated by George Sturge 2 voles (London: Bentley & son, 1878), II, p. 6.

[41] Billecocq, Xavier, *Oman: Twenty-Five Centuries of Travel Writing* (Relations Inte¬rnationals, 1994), pp.198-199.

[42] Shepherd, William Ashton, *From Bombay to Bushire, and Bussora; Including an Account of the Present State of Persia, and Notes on the Persian War* (London: Richard Bentley, 1857), pp. 52-54.

[43] فيتش تالر Fitch W. Taylor شاعر و قسيس أمريكي، ولد في ميدل هَدامMiddle Haddam ، كونيكتيكتConnecticut ، 4 أغسطس، 1803، و توفي في بروكلن، نيويورك، 23 يوليو، 1865. ذهبَ إلى مدينة نيويورك في سن الخامسة عشرَ بهدف مزاولة التجارة، لكنه بعدئذ قرر أن يكون كاهنا مسيحيا. تخرج في جامعة ييل سنة 1828، و استلم وظائفه في الأسقفية البروتستانتية، وكانَ كاهن الأبرشية في ميريلند حتى سنة 1841، حيث عُيّنَ قسيسا في الأسطول البحري الأمريكي، و كان قبيل موته من أكابر القساوسة في هذه الخدمة. انظر:

Adams, Oscar Fay *A dictionary of American authors* (Boston : Milford House, 1975)

[44] Taylor, Fitch Waterman *A Voyage Round the World in the United States Frigate Columbia*, I (New York: D. Appleton, 1842). P. 187.

[45] Ibid., p. 171.

[46]شاعر بريطاني، ولد في نانبلتن Nunappleton في مقاطعة يوركشير لعائلة عسكرية اشتهر منها مجموعة من الضباط البريطانيين. تلقى تعليمه في إيتن و أكسفورد. و لدراسته القانون، أصبح مؤهلا في سنة 1837 لممارسة المحاماة في المحاكم العليا البريطانية. صدرت له مجموعة دواوين منها قصائد متنوعة (1834)، و مصيران (1844)، و أوديب، ملك طيبة (1849)، و عودة الحرس الملكي (1866). وردت قصيدته "أبيات في بيع الفرس العربي الأسود" في ديوانه عودة الحرس الملكي: و قصائد أخرى *The Return of the Guards: And Other Poems* ((Published by Macmillan, 1866، كما أنها نشرت سابقا في مجلةBlackwood's Edinburgh Magazine ، في مايو 1840.

[47]الطاهر، علي جواد *المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام* (بيروت: دار العلم للملايين، 1976)، ص 123.

[48] Wellsted, James, *Travels in Arabia*, vol. I, (Austria: Graz, 1978) p. 274.

[49] Thomas, Bertram, 'Burton and the Rub' al Khali', *Journal of the Royal Asiatic Society*, (1931), 966-985 (p. 968).

[50] Miles, S. B., 'On the Border of the Great Desert: A Journey in Oman', [part II] *Geographical Journal*, 36, (1910), 405-425 (p. 415).

[5151] Alan Sillitoe, *Collected Poems* (Harper Collins, 1993) .
الان سيليتو Alan Sillitoe شاعر و رواني وكاتب مسرحي بريطاني ولد سنة 1928 في نوتينجهام و توفي يوم 25 أبريل 2010. اشتهر بعد الحرب العالمية الثانية بأعماله التي مجد فيها الطبقة العاملة في بريطانيا وانتمى إلى جماعة أدبية تسمى "الشباب الغاضبون". ترك الدراسة في عمر مبكر وانخرط في أعمال مهنية بمصانع نوتينجهام، ثم واتته الفرصة ليلتحق بالقوات الجوية الملكية كعامل لاسلكي في ماليزيا، عاد بعدها إلى بريطانيا مصابا بالسل. بعد عام 1951 قرر الهجرة إلى الخارج وعاش متنقلا بين فرنسا، و إيطاليا، و أسبانيا، و طنجة. سيليتو غزير الإنتاج له أعمال تربو على الستين مؤلفا بين قصة ورواية ومسرح وشعر. قصيدته الربع الخالي هذه تضمنتها مجموعته "قصائد مختارة". انظر:

Bradford, Richard. "Alan Sillitoe obituary" *guardian.co.uk*, Sunday 25 April 2010 15.15 BST.

[52] Canaday, John, 'The Empty Quarter' *New England Review* (Middlebury College, VT) (20:4) [Fall 1999] , p.57.
جون كانادي John Canaday شاعر أمريكي ولد سنة 1961 في بوسطن. قصيدته "الربع الخالي" وردت أيضا في مجموعته الشعرية الأولى " العالم الخفي" التي صدرت في أبريل 2002 عن مطبعة جامعة ولاية لويزيانا. هذه المجموعة كانت قد رشحت قبل الطبع " لجائزة والت وايتمان" وفازت بها لعام 2001. كانادي نشر أيضا عام 2000 كتابا هاما في النقد عنوانه "الوحي النّوويّ : الأدب، الفيزياء و القنابل الذرّيّة الأولى (جامعة ويسكونسن) يركز فيه على العلاقات بين الفيزياء و الأدب في سياق تطوّر الأسلحة النوويّة. حصل على درجة الدكتوراه في الأدب من جامعة روتجرز في 1995، و يعمل حاليًا كمعلم خصوصي في منطقة بوسطن،حيث يدرس الأدب، الكتابة ، التاريخ، الرّياضيّات، الأحياء، الكيمياء و الفيزياء. وفي عامي 1991 و 1992 عمل كانادي في الأردن كمدرس لأطفال العائلة الحاكمة. انظر:

http://www.poets.org/poet.php/prmPID/671

[53] العنوان الأصلي: *Oman Once Visited Never Forgotten* (Muscat: Modern Colour Printers, 1999)

[54] باشلار، جاستون ، *جماليات المكان*، ترجمة غالب هلسا، الطبعة الثانية (بيروت: المؤسسة الجامعية، 1984)، ص 43.

[55] Hywel-Davies, Mike. *Oman Once Visited Never Forgotten* (Muscat: Modern Colour Printers, 1999), p. 3.

[56] Ibid., p. 19.
[57] Ibid., p. 23.
[58] Ibid., p. 25.

الفعل في اللسان الأمازيغي وأهمّ خصائصه الساميّة : مقاربة مقارنة

أنيسة بن تريدي - جامعة البليدة.

الملخص

يندرج هذا المقال ضمن اللسانيات المقارنة ، التي تسعى إلى الكشف عن صلات القرابة بين الألسن وذلك من خلال رصد الظواهر المشتركة في مستوى النظام اللساني أي: الصوتي، الصرفي والتركيبي؛ التي تجعل منها فروعا من أصل مشترك واحد. وتحديدا ضمن الدراسات السامية المقارنة. ومع تطوّر الدراسات تأكدت القرابة بين اللسان الأمازيغي والألسن السامية، بعيدا عن المقاربة الحامية – السامية التي تصرّ الدراسات الفرنسية على الحفاظ والإبقاء عليها بالرغم من أنه يخلق اعتقادا خاطئا بوجود مجموعة حامية مقابلة للسامية؛ بل ينصح حاليّا باستخدام مصطلح **الأفرو- أسيوية** أو **الأفرازية** مكان مصطلح الحامية-السامية لتعيين المجموعة السامية، والتي تقع فروعها اللسانية في كلّ من شمال إفريقيا و آسيا . ومن بين الظواهر اللسانية التي تبرز هذه القرابة نظام الفعل.

إنّ نظام الفعل في الأمازيغية سواء في نظامه العام: كصيغة الحدث، التصريف مع الضمائر... أو في الدقائق الصرفيّة الداخلية التي تنبني عليها صيغة الفعل، يشبه إلى حدّ كبير، بل هو نفسه نظام الفعل في الألسن السامية؛ بحيث ما اختلفت فيه الأمازيغية مع العربية توافقت فيه مع الأكاديّة أو الحبشيّة أو العربية الجنوبية .... ممّا يجعلنا نصرّ- على غرار المستشرق الألماني روسلر- على اعتبارها فرعا واضح المعالم من فروع السامية، أو الأفرازية، مادامت حتى مميزاتها الصرفيّة الدقيقة هي نفس خصائص ومميزات بعض الألسن السامية. إذ رغم تعقيد نظام الفعل- مقارنة بالاسم- فإن مظاهر التشابه فيه أوسع وأدقّ بين الأمازيغية والعربية أو لغات أخرى من المجموعة السامية، بل ويتجاوز التشابه فيما هو مشترك بين جميع الألسن السامية إلى ما هو مستثنى تنفرد به بعض الألسن.

Résumé

Cet article s'inscrit dans le domaine de la linguistique comparative, cette approche qui tend à découvrir les relations d'apparentement entre les langues, en explorant les phénomènes linguistiques appartenant à un des trois nivaux fondamentaux du système linguistique, à savoir : phonétique, morphologique et syntaxique ; ce qui permet de les classer dans une même famille, et de reconstituer – au tant que possible- leur langue mère. Il s'inscrit précisément dans le cadre des études sémitiques comparatives. Les résultats de ces études modernes attestent et confirment l'apparentement de la langue Amazighe à la branche sémitique, s'éloignant ainsi de l'approche chamito-sémitique dont les études francophones persistent à préserver l'emploi de ce terme qui connait un déclin devant l'extension du terme anglo-saxon '' Afro-asiatique'' ou Afrasien. Parmi les phénomènes linguistiques qui soulignent le rapprochement de Tamazight des langues sémitiques, **désormais afrasiennes**, cet article a choisi d'étudier le système verbal.

Le système verbal amazighe est très proche du système verbal sémitique en général, dans le cas où il diffère du système verbal de l'arabe classique, il se rapproche du système verbal akkadien, éthiopien ou sud arabique ; ce qui nous permet de nous rallier aux thèses du sémitisant allemand Rössler qui considère Tamazight une langue sémitique. Cette étude intervient pour consolider cette approche qui nous parait l'approche la plus probable.

***

يعدّ الفعل من أهمّ أقسام الكلمة، فهو الركن الرئيس في بناء وتركيب الجملة. إذ كثير من الألسن لا تخلو الجمل فيها من الفعل مطلقا؛ فهو الذي يصوغ الحركة الديناميكيّة للكلام التي يحملها الحدث، وذلك بوضع هذا الحدث إمّا:

- في حيّزه الزمانيّ وتتبّع مختلف لحظاته، أو بوَصْف الحالة في فترة من الفترات الزمنية بصيغ وآليات تختلف باختلاف الألسن، كما نجده في أهم الألسن الهندو- أوروبية.
- أو بالتركيز على صياغة الحدث، وكيفية إنجازه دون الالتفات إلى الزمن، كما نجد ذلك في بعض الألسن اسلافية وبخاصة الروسية، وأيضا الألسن السامية بالتحديد.

تأصيل مفهوم « صيغة الحدث» أو هيئة الحدث في الألسن السامية:

يتّفق اللسانيّون عمومًا، ودارسو الساميات على وجه الخصوص على أنّ الميزة التي تطبع الألسن السامية جميعا هي أنّ نظامها الفعليّ مبنيّ أساسا على هذه الثنائية: منقطع/غير منقطع [1] أو تامّ وغير تامّ [2]؛ التي تُختزل في النحو العربي، أيضا في الثنائية: فعل/ يفعل. هذا النظّام التقابلي لا يقوم أساسا على الزمن، وبالتّالي فهو لا يصوغ مختلف فتراته وإنّما يرتكز على كيفيّة صياغة الحدث ويتولى السياق بمختلف القرائن: (السين، سوف، إن، إذا، كان...) هذا المفهوم النحويّ الذي يخضع له نظام الفعل في الألسن السامية جميعها هو الذي نسميه «صيغة الحدث » * ، ويعرّفه اللسانيُّ برنار كومْري على أنّه مفهوم نحويّ يختلف عن الزمن، فصيغة الحدث لا تربط زمن الفعل بزمن التكلم أو زمن آخر، ولكنّها تنظر إلى زمن الحدث من الداخل أي إلى الأمَد Durée الذي يستغرقه الحدث لكي ينقضيَ أو إلى الكيفيّة التي يحصل فيها أو يُنْجَز بها الحدث ضمن مسار الزمن [3] الخطيّ الذي يتولاّه السياق؛ وهو لا يختلف عن التعريف الذي قدّمه اللسانيّ كريستال: « صيغة الحدث تصنيف نحويٌّ للأفعال تشير إلى مدّة أو نوع الحدث الذي يعبَّر عنه بصيغة الفعل» [4].

إن هذه الرؤية الدقيقة في توصيف الفعل لا تختلف عن رؤية سيبويه الدقيقة في تحديده للفعل في العربية:«... فأمّا الفعل **فأمثلة** أخذت من لفظ أحداث الأسماء وبنيت لما مضى ولما يكون ولم يقع، وما هو كائن لم ينقطع» [5].

فالملاحظ أنّ سيبويه لم يشر إلى دلالة الفعل- بلفظه وصيغته- على الزمن وإنّما قسّم الفعل وفق كيفيّة وقوع الحدث إمّا:

- بتمام إنجازه وانقطاع حدوثه ← " لما **مضى**"
- أو عدم انقطاع حدوثه واستمراره ← **ما يكون ولم يقع** / **ما هو كائن لم ينقطع**

ولئن استخلص بعضهم * أنّ هذا التقسيم يدلّ على القيم الزمانيّة الطبيعيّة المعروفة التي تبنى من أجلها الأفعال، فهي على حدّ تعبير سيبويه « تبنى لما مضى منه وما لم يمض...» [6] ، بناء على ترتيب سيبويه: « ماض، مستقبل وحاضر » [7]، فإنّنا نرى غير ذلك - وإن كنّا لا ننفي هذه الإيحاءات – والتي قد تعني ما ذكره كمْري: زمن الحدث من الداخل- ؛ فإشارة سيبويه إلى بناء الفعل "... بُنِيَـت.." له دلالة أدقّ من المفهوم الزمنيّ الطبيعيّ الذي تضبطه القرائن اللسانيّة والسياقات التركيبيّة. وهذا ما تنبّه له السهيليّ حين أكّد على أنّ الفعل « لا يدلّ على الزمان البتّة، إنمّا يدُلّ اختلافُ أبنيتِه على اختلاف **أحْوال** الحدث...» [8] فصيغة "فعل" لا تدلّ على الزمن الماضي كما فهمه افليش وإنمّا على مضيّ الحدث وتمام إنجازه ولو في

المستقبل: إن **كتب** محمدٌ الرسالة أخضِرْهَا. وصيغة « يفعل» تدلّ على عدم انقطاع الحدث واستمراره في الماضي أو في المستقبل، وتتولى الأدوات والزوائد المصاحبة للفعل، وحتى القرائن البلاغيّة التعبير عن الزمن بدقة متناهية، وهذا ما ذهب إليه الأستاذ الحاج صالح مؤكدًا على أنّ صيغة الفعل - عند كلّ من سيبويه والخليل بن أحمد - لا تدلّ على الزمن بل تحدّد هيئة أو حالة وقوع الحدث [9] مُوَضِّحا ذلك قائلا:" فعندما قال سيبويه أنّ في الفعل دلالة على الماضي والمستقبل فإنّ ذلك يَرْجِع حتمًا إلى التعاقب:

Ø فعل/ سيفعل. وبعبارة أخرى إلى المقابلة: [10]

علامة الزمن(القرائن السياقيّة)	صيغة الحدث(بناء الفعل)
Ø	فعل
سـ	يفعل

وهذه المقابلة البِنويّة قد وضّحها المستشرق الفرنسي ابْلاشير، إذ اعتبر الفعل الذي يكون على هيئة بسيطة الممثلة بالصيغ: فعَل، فعُل، فعِل فعلا **منقطعًا**، أمّا **غير المنقطع** فصِيَغُهُ الثلاثة: يفعُل، يفعِل؛ ملخّصًا وظيفة كلّ صيغة في هذه النتيجة: إنّ المنقطع يدلّ على وقوع الحدث في فترة ماضيَة غير محدّدة، أمّا غير المنقطع فيدلّ على وقوع الحدث واستمراره وتكراره في فترة غير محدّدة.[11]

ولم يجانب افليش الصواب حين أشار إلى أنّ تحليلَ ابلاشير لنظام الفعل- الذي يعدّ في نظرنا مجرّد شرح لتعريف سيبويه الدقيق وترجمة لتحليل السهيلي لمفهوم صيغة الحدث للفعل العربي- مبنيٌّ على آراء المستشرق المتخصص في الألسن السامية: مرسيل كوهين الذي ركّز على مفهوم " اللاّزمن" في النظام التقابليّ: تامّ/ غير تامّ، مؤكدا على أنّ هذا المفهوم هو الذي يقوم عليه نظام الفعل في كلّ الألسن السامية عَبْر تاريخها الطويل، وفي مختلف الأقطار حيث قال: « إن الأمر اللافت للانتباه، إذا تأمّلنا مختلف الكتب التاريخيّة للساميّة، الموزّعة على مدى خمسة آلاف سنة- التي توصّلنا إليها- هو ذلك الثبات – في إصرار- لنظام فعليّ لا يَرْتَكز على الزمن.»[12]

والواقع أن هذا المفهوم الثنائي التقابلي: **منقطع/غير المنقطع**، الذي يرتكز عليه النظام الفعلي في اللسان العربيّ هو ميزة الألسن الساميّة عموما؛ إلا أنه يجب التذكير أنّ المصطلحيْن متداولان عند علماء الساميات، إذ جاء في نصّ بروكلمان – الذي ترجمه مارسيل كوهين- ما يأتي: « لا تميّز السامية إلاّ " زمنَيْن" غير التامّ ... والتامّ ...، ولكن لا يجب أن نفهم من التامّ وغير التامّ المفهومَ الهندو- أوروبي، ولكن يجب أن يُفْهَمَا من خلال دلالتهما التأصيلية على إنجاز الحدث وعدم إنجاز »[13]؛ أي مضيّ وانقطاع الحدث، واستمراره وعدم انقطاعه كما جاء في تعريف سيبويه؛ وعليه فهذا التعريف الذي وُضع للفعل العربيّ هو أيضا حدُّ الفعل في كلّ الألسن الساميّة بناءً على ما جاء عند معظم المستشرقين. بل ونعتبره بدورنا التعريف المناسب للفعل في الأمازيغية أيضا. فلقد أكد اللساني الجزائريّ سالم شاكر من جهته - على غرار ما فعل افليش- أنّ أندري باسي الذي يُعتبر أوّل من اعتمد على مفهوم صيغة الحدث في تحليله للفعل الأمازيغيّ قد استعان بالدراسات الساميّة، وبخاصّة أعمال مارسيل كوهين[14].

وإذا كان المستشرق الفرنسي افليش يرى أن ابْلاشير في تحليله لنظام الفعل العربي - والذي يعدّ في نظرنا شرحا لتعريف سيبويه ليس إلا؛ فإنّ باسي قد استعان بآراء المستشرق المتخصص في الألسن السامية المقارنة "مرسيل كوهين" الذي ركّز على مفهوم "اللازمنّ في النظام التقابلي "تام/ غير تام"؛ مؤكدا أن هذا المفهوم يشمل معظم الألسن السامية، ومستخلصا ما يأتي: "إن الأمر اللافت للانتباه، إذا تأمّلنا الحقب

الزمانية للسامية الموزّعة على مدّة خمسة آلاف سنة ـ التي توصّلنا إليها ـ هو الاستمرار الثابت لنظام فعليّ لا يرتكز على الزمن." [15]؛ إذ يؤكّد اللساني الجزائري المتخصّص في اللهجات الأمازيغية سالم شاكر يؤكّد من جهته أيضا، أنّ أندري باسي في تحليله للنظام الفعليّ في الأمازيغية قد استعان بالدراسات السامية وبخاصة أعمال مرسيل كوهين، حينما لا حظ أن صيغة الفعل في الأمازيغية لا تدلّ على الزمن، وإنما ترتكز هي الأخرى على ثنائية تقابلية لا توجد إلا في الألسن السامية، إلا أنّه يتفادى ـ كعادته ـ استعمال المصطلحات التي يسخ بكمها المتخصصون في الدراسات السامية. فهو يفضل مثلا في إبراز التقابل، هذه العبارات: دقيق/ غير دقيق - précis / imprécis؛ عوض المصطلح الذي "يتبناه المعرّبون: منقطع/ غير منقطع "Accompli / inaccompli" .

1- نظام الفعل الأمازيغي والدلالة على الزمن:

لا يعبّر الفعل في اللسان الأمازيغيّ عن الزمن وإنما على انقطاع الحدث ومضيّه، أو عدم انقطاعه واستمرار حدوثه تماما كما هو الشأن في الألسن السامية عموما واللغة العربية على وجه الخصوص؛ وهذا المفهوم هو الذي فرض نفسه بين دارسي اللهجات الأمازيغية حاليا؛ بعدما فشلت محاولات إسقاط خصائص الفعل الفرنسيّ على نظام الفعل الأمازيغي؛ ولكن بقيت المصطلحات التقليدية مستعملة عند الكثير من النحاة أمثال مولود معمري، حميد حمومة، كمال نايت زراد وأيضا اللساني سالم شاكر .

ومهما يكن من أمر فقد أصبح من المسلم به، اعتبار النظام الفعليّ في الأمازيغية، نظاما له خصائص نظام الفعل في الألسن السامية، فالصيغة فيه لا تدلّ مطلقا على الزمان؛ وهذا ما وضّحه أخيرا أندري باسي، وإن رفض استعمال المصطلحات السامية تفاديا لأيّة مقارنة، إذ قال: "إن المصطلحين aoriste أي غير التام، والماضي Prétérit هما **مصطلحان اعتباطيان** ولم نستطع بعدُ تحديد نوع الفكرة التي يستجيب لها تقابلهما، وفي كلّ الأحوال نعتبر أنها ليست قيمة زمنية على الأقلّ في الأساس... إنّ تشابه كلّ الأفعال كيفما كان توزيعها في إحدى المجموعتين، يبدو لنا دليلا قطعيّا ضدّ القيمة العميقة لمثل هذا التصنيف، ألا يجب أن نرى تقابلا :

- محدّد/غير محدّد ≈ Déterminé / indéterminé
- مؤقت /دائم ≈ momentané / durable

- تامّ/ غير تامّ ≈ Parfait / imparfait إلى آخره، أو أيضا وفق المصطلحيْن اللذيْن يتبنّاهما عموما المعرّبون: منقطع/غير منقطع ≈ accompli / inaccompli؟ ممكن، ولكن من جهتنا نحاول أن نبحث في المعنى للتقابل بين دقيق وغير دقيق d'un précis et d'imprécis ..."[16]

وهكذا وبغضّ النظر عن موقف باسي من المصطلحيْن **منقطع/غير منقطع**، فموقفه من المفهوم واضح، فالصيغة في الفعل الأمازيغي لا تدلّ مطلقا عن الزمن، تماما كما هو الشأن في الفعل العربي، وإن كان لكلّ منهما صيغتُهُ الخاصة فقد رأينا أنّ في العربية:

صيغة فعل: تدلّ على مضيّ وانقطاع الحدث.

صيغة يفعل: تدل على عدم انقطاع الحدث واستمراره. أمّا في الأمازيغية فنرى أن للفعل صيغتين:

1- صيغة بسيطة: نحو: **يَفْغْ:** خرج؛ **نفْغْ:** خرجنا؛ **ثفْغْ:** خرجتْ، وهي تدلّ على مضيّ وانقطاع الحدث ولكن هناك من يقول: **يفْغدْ، نفْغدْ ، ثفْغدْ،** (بإضافة اللاحقة "اد"، وهو استعمال أصبح قليل الانتشار)، وتبدو لنا هذه الصيغة هي الأصحّ وإن تخلّى عنها معظم النحاة اختصارا.

2- صيغة مركبة: نحو **أدْيَفَغْ**= يخرجُ؛ **أدْنفَغْ**= نَخرجُ، **أدْتفَغْ** (وبالإدغام تصبح)[17] **أتّفَغْ**؛ تَخْرج، **افّغْ**= اخْرُجْ وتدلّ "على ما يكون ولم يقع"و"ما هو كائن ولم ينقطع" على حدّ تعبير سيبويه.

وهكذا فصيغة غير المنقطع التي يعبّر عنها في العربية بصيغة المضارع: يفعل، نحصل عليها في الأمازيغية بإضافة السابقة:"أد" وعليه:

Ø **يُورَ(دْ):** كَتَبَ ⇐ منقطع

أدْيَـرُ: يَكْتُبُ ⇐ غير منقطع

Ø **يَرْوَلْ**: هرب ⇐ منقطع

أدْيَرْوَلْ: يهرب ⇐ غير منقطع

ولئن اعتبر فانتور دي يارادي ، ورونـي باسي، وهانوتو ، ودالي، ومعمري وغيرهم ... الأداة "أد" أداة تدلّ على المستقبل، فإننا نخالفهم الرأي، لأنّ زمن المستقبل كغيره من الأزمنة يدلّ عليه في الأمازيغية السياق؛ أما السابقة الفعلية "أد" فإنّها كما ذكر توماس بنكوين ـ "وسيلة إضافية لنواة الفعل.... وتكمن قيمتها في تسجيل الحدث الفعليّ كحدث غير منقطع" [18].

وهذه بعض الأمثلة توضح وظيفة الصيغة "أد + الفعل":

1 - "أدَ اكسَنْ أنـْز َطنْ، أدْ ظكَرْنَ اگْلِيمْ ذِ أزَيتْ"

"ينـزعـون الشَّعْر و يـلـقـون الجلد في الزيت".

- فالفعلان " أدَ اكسَنْ ؛ أدْ ظكَرْنَ "، لا يدلاّن على زمن معيّن بل يعبّران عن تكرار الحدث واستمرار وقوعه في رتابة متكرّرة، وبهذا ، فالجملة مثال للتعبير عن "ما هو كائن لم ينقطع" الذي يعبَّر عنه في العربية بـ"يفعل".

2 – أدْ يَــگْشَمْ ثُورَ

يَـدْخُـلُ الآن

فقد جعل الظرفُ "ثُورَ"= الآن، زمن هذا الفعل للحاضر ؛ بيْنما:

3 – **أدْيَوَظْ أزَگّ**:

سَيَصِلُ غدًا

فالظرف الزمني" **أزَگّ**"= غدًا، جعل هذه الصيغة للمستقبل. وفي الزمنين: الحدث لم ينقطع.

4 – يـَكْـُمَّ أدْيَـگشَمْ إظلّ

رَفـضَ أن يَـدْخُـلَ البارحة.

إن سياق هذه الجملة للماضي؛ فبالظرف "إظلّ" البارحة، والاستعانة بالفعل في صيغته البسيطة، صيغة المنقطع " يَـكْـُمَّ = رفض؛ صار زمن الفعل "**أديكشَمْ**" هو الماضي. فالحدث لم ينقطع في الماضي.

وبالتالي فالسياق هو الذي يحدّد الزمن وفتراته، و **التعاقب**– على حدّ تعبير الأستاذ الحاج صالح- التقابلي هو الذي يحدّد صيغة الحدث للفعل الأمازيغيّ. وهذا التعاقب يشبه تعاقب "ال" التعريف/ نون التنكير في الاسم العربي؛ كآلية لسانيّة تمييزية.

إذن للفعل في الأمازيغية صيغتان تقومان على مبدأ التقابل، المناظر لفعل/ يفعل؛ وهما:

* صيغة « الفعل + ذ»⇐ صيغة الحدث المنقطع⟵ فاعلاغ ⟵ فاعلاغ(د)

* صيغة « أدْ + الفعل» ⇐ صيغة الحدث غير المنقطع ⟵ أدْ فاعْلاغ

وهنا نتساءل عن مدى مطابقة المصطلحيْن اللذيْن استعملهما مُسكاتي ودياكونوف لمثل هذه الظاهرة؟ فكثيرا ما يصرّ مُسكاتي- على وجه الخصوص- خلال مقارنته بين الألسن السامية – على استعمال هذيْن المصطلحيْن:

* التصريف بالسابقة للتعبير عن المنقطع
* التصريف باللاحقة للتعبير عن المنقطع[19]

فما يفرّق بين الصيغتيْن هو موقع الزائدة «ذ» فإن استعملت سابقة صرفت صيغة الفعل لغير المنقطع« المضارع» وإن استعملت لاحقة صرفت الفعل للمنقطع وقد تحذف اختصارا:

أدافكاغ / افكيغْد - افكيغ

أعـــطي / أعْــطــيْــتُ

ملاحظة هامّة: لفتت انتباهنا ظاهرةٌ - لها قيمة معتبرة في الدراسات المقارنة – حيث وجدنا أنّ في لهجة الأحقاف وهي « من لهجات عربيّة الجنوب لم تتأثر بشكل واضح باللغة العربية الفصحى.... إذ احتفظت بالكثير من أساليب وصيغ العربية القديمة.... وأرجّح أن تكون أقدم لهجات العرب وأقربها إلى لغة كتابات النقوش »[20] أنّ الفعل المضارع يصاغ بزياد السابقة اذْ، إذ يؤكّد مرّيخ أنّ: « في لهجات الأحقاف تسبق الفعلَ حرف الدالّ الساكنة ... مع المفرد المذكر والألف والتاء مع المؤنث [ذ ي ف غ ل] – [ء ت ف عْ ل] وهذه الصيغ ليست ببعيدة عن صيغ الفصحى.» [21] ثمّ يقدّم أمثلة لتصريف المضارع حيث يذكر خلال استشهاده لظاهرة استتار الضمير ما يأتي: « في تقدير الفعل الماضي: مثال ذلك :عمل - هو - ، خُ دُ م – ش ه . وفي المضارع:

أعمل – أنا-	ذ ء خ د م	أذ خانْماغ
نعمل – نحن-	ذ ن خُ د م	أذ ناخْدام
يعمل – هو-	ذ ي خُ د م	أد يخْدام
تعمل – هي -	أ ت خ د م »[22]	أتاخْدام ⇔ أذ تاخدام

وقد أضفنا عمودا للأمازيغية حتى يتسنى للقارئ المقارنة .

وهكذا إن أردنا أن نعرّف الفعل الأمازيغي – في عمومه- لن نجد تعريفا أدقَّ وأشمل لخصائص هذا الفعل من تعريف سيبويه: « الفعل أمثلة أخِذت من لفظ أحداث الأسماء، وبنيت لما مضى ولما يكون ولم يقع، وما هو كائن لم ينقطع»، دون التحفظ من الجزء الأوّل من التعريف لأن الأمازيغية لغة اشتقاقيّة وللفعل- كما سبق ذكره، وتوسّع فيه هانوتو- مصادر اسمية قد تكون أصل اشتقاقه. ومع ذلك يختلف نظام الفعل الأمازيغي عن نظام الفعل العربي على وجه الخصوص في أمريْن هما: صيغة الفعل المؤكد، وظاهرة « حروف المضارعة».

وبهذا نخرج من سجن النموذج الزمني الفرنسي الذي اتخذه الكثير من النحاة، وقد سجّل سالم شاكر هذه الملاحظة منتقدا هذا الإصرار في تطبيق النموذج الفرنسي على الفعل الأمازيغي رغم عدم ملاءمته له واختلافه عنه؛ فقال: "كان يُكتفي بتطبيق مختلف الفروق الزمنية الرنيسية للفعل الفرنسي (ماض، حاضر، مستقبل) على البربرية، دون أن ندرك - عموما - أن أيّة صيغة من صيغ الفعل البربريّ كان يمكن أن توضع بصورة مختلفة في الماضي والحاضر والمستقبل، وحتّى عند إدراكنا لذلك، لم نكن لنستخلص النتائج التي كانت تفرض نفسها في مستوى التحليل للنظام، لأننا بقينا سجناء النموذج الزمني"الفرنسيّ."[23]

1- الفعل الأمازيغي و« حروف المضارعة»:

إن حروف المضارعة: أ ن ي ت هي تلك السوابق التي تُضاف إلى أصل الفعل العربي فتكوّن بإضافتها صيغة غير المنقطع؛ وترمز هذه السوابق إلى الضمائر التي يتصرّف إليها الفعل، ومن هنا اختلاف هذه الزوائد باختلاف الضمائر. ويسميها النحويّ العبراني أبو الوليد مروان بن جناح في كتابه" اللمع" بـ« حروف الاستقبال»، حيث قال: «... فإن الألف والياء والنون والتاء هي حروف استقبال إلا أنّها جائز أن تكون هذه الأفعال التي تدخلها حروف الاستقبال... أن تكون في الحال ... وأن تكون في المستقبل »[24]. بل إن هذه الحروف هي نفسها في كلّ الألسن السامية- وهي التي يطلق عليها مسكاتي وأيضا دياكونوف بالسابقة الصرفية- مع اختلاف صوتيّ في بعض الألسن كاستعمال الهمزة المكسورة عوض الياء في الأكادّية، بينما تنفرد السريانية بالتعبير بـ:« ن|ne|» عوض «ي».

وهذا جدول* مقارن يوضّح استعمال حروف المضارعة في أهم الألسن السامية.

في العربية حروف المضارعة	في العبرية حروف الاستقبال	الأكادية	الأوغاريتية	السريانية	الحبشية
أ	أ é	أ a	أ a	أ é	أ é
نَ	ن ni	ن n	ن n	ن ni	ن nə
ي	ي yi	إ i	ي y	ن ne	ي j
ت	ت ti	ت ta	تِ ti	ت te	ت tə

وإذا رجعنا إلى الفعل في الأمازيغية سنلاحظ أنه في هذا اللسان، بمختلف لهجاته، تتّصل به أيضا هذه الزوائد التي تشير إلى الضمائر المناسبة لها، فهي علامات لها، تمامًا كما في الألسن الساميّة؛ ويمكن تقديمها بالرسم الآتي:

مفرد:
متكلم: ....غ
مخاطب: تـ....
غائب: ي.....
غائبة: تـ/ثـ....

جمع:
متكلم: ن.....
مخاطب: تـ.....
غائبون:.........ن
غائبات:........نت

إذن تتّصل بالفعل سوابق صرفيّة هي ن ي ت/ث بالإضافة إلى اللاحقة غ/ع (عين بالنسبة للهجة الغدامسية. نجمعها في هذا الجدول:

سوابق التصريف في الألسن السامية	**سوابق التصريف في القبائلية**	**اللاحقة الصرفية**	**الضمير المرجع المناسب**

أ	-	غ/ع	متكلم مفرد
ن	ن		متكلم جمع
ي/(ن السريانية)	ي		غائب(مفرد بالنسبة للأمازيغية)
ت	ت/ث		مخاطبة(مفرد بالنسبة للأمازيغية)

وإذا كانت القرابة أكيدة في مستوى تصريف الفعل مع مختلف الضمائر حيث تختلف باختلافها مع تشابههما في بُناها- ما عدا اللاحقة غين، وسبق أن لاحظنا تفرّد السريانية بالسابقة ن عوض ي- وهو أمر له قيمة لا يستهان بها في المجال المقارناتي: استعمال نفس العلامات للتعبير عن الضمائر المناسبة لها؛ فإنّ هناك فرقًا في وظيفة هذه الزوائد في الأمازيغية ومعظم الألسن السامية باستثناء الأكاديّة. ذلك أنّ هذه الزوائد ، أي السوابق ن ي ت/ث واللاحقة غ/ع تتّصل بالفعل الأمازيغيّ في الصيغتيْن: صيغة المنقطع وصيغة غير المنقطع؛ وعليه فهي لا تحدّد صيغة الفعل كما يبيّنه الرسم المبسط الآتي:

منقطع	غير منقطع
..........غ/ذ	أد.................غ
ن............(ذ)	أذْ نـ..............
ي............(ذ)	أذيـ..............
تـ............(ذ)	أد ت/ث............

ولعَلّ ما نستَنْتِجُه من هذا الجدول هو أن الذي يُحَدِّدُ صيغة الحدث ويجعله للمنقطع أو غير المنقطع هو موضِعُ الأداة "أذ".

لهذا نعتبر أن المصطلحين اللذيْن استعملهما كلّ من مسكاتي ودياكونوف أقصد:

- التصريف بالسابقة للتعبير عن غير المنقطع
- التصريف باللاحقة للتعبير عن المنقطع

يطابقان بدقة التعبير عن الصيغتيْن في الأمازيغية.

ولكن اللافت هو أنّ الظاهرة نفسها موجودة في الأكاديّة: فصيغتا الفعل المنقطع وغير المنقطع في الأكاديّة- على خلاف الألسن الساميّة الأخرى ومنها العربيّة - تتّصل بها سوابق هذه السوابق أ، ن، ي، ت في الصيغتين[25]. ويؤكد دياكونوف ذلك قائلا: « في كلّ الألسن الساميّة الأخرى ماعدا الأكادية وحدَهُ غير المنقطع يصرّف بإضافة السوابق»[26] المعروفة بحروف المضارعة.

ولا شك أنّ للأكاديّة هي الأخرى- على غرار الأمازيغية- آلية لسانية تفرّق بها بين الصيغتيْن- ليس هذا هو مجال البحث فيها-. وهذا جدول نعرض فيه الظاهرة في الأكادية والأمازيغية ونقابلهما بالعربية كنموذج لبقيّة الألسن السامية من خلال تصريف الفعل" اقبر" وهو الفعل الذي يتّخذه - عادة دارسوا الساميات-

نموذجًا لتوضيح الظواهر الفعلية- خاصة التصريفيّة منها-. ولقد اكتفينا بعرض التصريف مع ضمائر المفرد فقط لأنها تفي بالمقصد المطلوب.

		الأمازيغية		الأكادية*		العربية(نموذجا للألسن السامية)	
	ضمائر -المفرد-	منقطع	غير منقطع	منقطع	غير منقطع	ماض	مضارع
غائب	مذكر مؤنث	ييقا بْراد اثقا بْراد	أذياقبار أثاقبار	Iqbur Taqbur	Iqubbar taqubbar	قبَرَ قبَرَتْ	أقبرُ تقبرُ
مخاطب	مذكر مؤنث	اثقا براد اثقا براد	أتقابراظ أتقابراظ	Taqbur Taqburi	Taqubbar taqabburi	قبَرْتَ قبَرْتِ	تقبُرُ تقبرين
متكلم		قابْرا غد	أدقابراغ	Aqbur	Aqabbar	قبرتُ	أقبُرُ

إذن يبرز هذا الجدول تفرّد الصيغتين: المنقطع وغير المنقطع في الأمازيغية والأكاديّة باتصالهما بالسوابق التصريفيّة على خلاف العربية التي تتّصل فيها هذه السوابق بغير المنقطع فقط، ولئن أوجدت الأمازيغية آلية إضافة الأداة "أد" كسابقة لغير المنقطع، ولاحقة للمنقطع، فإننا نلاحظ أنّ في الأكاديّة يصيب الصيغة الفعلية تغيير صائتي واضح.

<u>1- صيغة الفعل "المؤكد" في الأمازيغية وفي اللغات السامية:</u>

ولعلّ الظاهرة التي سنضيفها إلى ما ذكرناه حول نظام الفعل الأمازيغي وقرابته من النظام الفعلي السامي، ستمتّن هذه العلاقة أكثر، كما ستفتح أبواب البحث في هذا المجال، مجال الدراسات المقارنة.

نلاحظ أن في الأمازيغية صيغة قد لا نجدها في النظام الفعلي العربي؛ وهي التي يتّفق اللسانيّيون على تسميتها بغير التام المؤكّد Aoriste intensif. وهكذا تقسّم صيغة الفعل الأمازيغي إلى "التام / غير التام / وغير التام المؤكّد."[27] وتدلّ هذه الصيغة على ديمومة الحدث وتكراره، أو تعوّد حصوله؛ وعادة ما يعبّر عنه في العربية بالحال (بمختلف صوره)، مما جعل بعض اللسانيّين يعتبرونها صيغة اشتقاقيّة يعبَّر بها عن مفهوم الحال في الأمازيغية.

وهذه بعض الأمثلة:

أذيَزّلْ = يَجْري

أذيَتْزّلْ = يجري عادة، أو بصفة تكرارية

إرُوحْ يَتْزّلْ = ذهب وهو يجري

أذيَرْ = يَكْتبُ

أدْيَتَّرُ = يكتب بصورة مستمرة
أدْيَكْرْ = يَسرق
أدْيَتْكْرْ = يسرق دائما

وهكذا، فلكلّ فعل أمازيغيّ صيغة لغير التام المؤكّد التي تقابل الصيغ الأصليّة وبخاصة صيغة المنقطع ونحصل على هذه الصيغة- التي تقدّم الحدث أثناء وقوعه في اللهجة القبائلية - كما هو واضح في الأمثلة السابقة - عادةً - بتضعيف الصامت الثاني من الفعل الثلاثي، نحو:

يَزْدَمْ ⇐ إزَدَّمْ
يَفْرَسْ ⇐ إفرَّسْ
أدْيَزْدَمْ ⇐ أدْيزَدَّمْ ⇐ أدزَدّم
أدْيَفْرَسْ ⇐ أدْيفرَّسْ ⇐ أدفرَسْ

أو بإضافة السابقة "ت" أو "تّ" لجذر الفعل (غير الثلاثي)
يُفكّْ :طار، حلق ⇐ يَتَّفكّْ
أدْيَفكّْ : يطير، يحلق ⇐ أدْيَتَّفكّْ ← أدْتَّفكّْ

وهي صيغة لا توجد في كلّ اللهجات، بل هي مستعملة بكثرة في اللهجات المغربية كالشلحية وأيضا القبائلية والطارقية.

وتجدر الإشارة إلى أن هذه الصيغة تختلف في وظيفتها ودلالاتها عن ما يعرف في العربية بالمضعّف: فعّل: وهي صيغة من صيغ المزيد، التي تجعل الفعل اللازم متعديًا، وتضفي عليه معاني مختلفة كالمبالغة والتكثير... وقد تدلّ في بعض الأحيان على ما تدلّ عليه الصيغة الأمازيغية، ولكن ليس دائما.

أما صيغةُ "غير التام المؤكّد" الأمازيغية فهي تعبّر عن تكرار حصول الحدث بصورة منتظمة وقد يوضح المثال الذي قدمه مولود معمري وظيفة هذه الصيغة في الكلمات العربية الأصل (لكون الفعل عربيً اللفظ)

"إشَرَّقْ يطّجْ كُلْ اصْبَاح" [28]

(تُشْرق) الشمسُ كلَّ صَبَاح

وإن كنا نرى أنّ إضافة "كُلْ اصْباح" لا فائدة منها - بلاغيا، إلا من باب الإطناب - لأنّ هذه الصيغة تُغني عنها وبالتالي فلأصح - في نظرنا- هو:

إشَرَّقْ يطّجْ : بمعنى "تشرقُ" الشمس "دائما" التي تختلف عن:

يَشْرَقْ يطّجْ = أشْرَقَتْ الشمس

أدْيَشْرَقْ يطّجْ = تشْرق الشمس (اليوم أو غداً)

فصيغة "إشَرَّقْ" تدلّ على تكرار حدوث "الشروق" بانتظام.

وهذه الصيغة بهذا البناء، موجودة في بعض الألسن الساميّة الأخرى، وتستعمل لنفس الوظيفة أي للتعبير عن غير التامّ المتكرّر حصوله، وهو ما يعادل duratif، أو durative؛ المصطلح الذي يستعمله المستشرقون في دراستهم المقارنة للألسن الساميّة نظرا لوجود هذه الظاهرة في بعضها.

فقد لوحظ وجود هذه الصيغة الفعليّة في **الأكاديّة** و**الحبشيّة** على وجه الخصوص. وقد ذكر مسكاتي هذه الصيغة في الأكادية ممثلا لها بالفعل yaqabbar ، ومطلقا عليها مصطلح " durative"[29]، كما أشار إلى هذه الصيغة أيضا المستشرق الفرنسي "افليش" عن المستشرق الألماني كِيناسْت Kienast الذي يقدّم النظام الفعلي في السامية على أنه مبني على الصيغ الآتية:

paris = التام

japrus = غير التام

japarras = غير التام الدائم [30]

أي ما يعادل التقارب الذي وضعه أندري باسي Prétérit / aoriste / aoriste intensif

وقد قام المستشرق الألماني روسلر Rössler بدراسة مقارنة في هذا الشأن بين اللهجات الأمازيغية والأكادية مبرهنا على وجود هذه الصيغة المعروفة بين دارسي اللغات السامية بـ: - Duratif، Durative، Durativ وعند دارسي الأمازيغية بـ: aoriste intensif ؛ بحيث قارن بين:

الأكادية : iparras - iprus

البربرية : ifarras – ifres [31]

ومن جهة أخرى يذكر افليش- في إطار بحثه عن شواهد تؤيّد هذه الصيغة الموجودة في الأكادية بالفعل: "iparras " وأيضا : " ikaššad"؛ وفي الحبشية (الجعزية) في الفعل" yəngger" - عن جُوسي أرو Jussi Aro قوله:"إن أ.روسلر قد برهن في مقالاته أنّه توجد صيغ ذات بناء مماثل أيضا في اللغات البربرية ولها نفس الوظائف." [32]

ولعلّ هذا ما جعل روسلر يصرّ على اعتبار اللسان الأمازيغيّ لسانا ساميا، ولا يَكتَفِي بالنظرية التي تصنّفه ضمن ما يعرف بالحامية-السامية، إذ فيها من المميزات السامية الدقيقة ما لا يوجد أو ما ضاع حتى في لغات سامية أخرى؛ بينما احتفظت بها اللهجات الأمازيغية، وإن واصلت كلّ لغة حياتها منفصلة عن الأخرى، إلا أن الآثار البنويّة المنقوشة في هياكلها اللغوية تكشف للباحث عن أسرار تؤكد وحدة الأصل مهما بعد.

وهكذا يتّضح لنا أنّ ما كان يعتبره معظم دارسي الأمازيغية خصائص تميّز الأمازيغية وتبعدها عن اللغة العربية بصفة خاصة، واللغات السامية بصفة عامة، إنما هي من أصول نظام اللغة في الفصيلة السامية.

ودائما في إطار نظام الفعل الأمازيغي، وما تبرزه مقارنته بنظام الفعل في اللغات السامية عموما وفي العربية على وجه الخصوص، من ظواهر مشتركة؛ نعرض بإيجاز أوجه الشبه بينهما في ظاهرة تصريف الفعل مع ضمائر الرفع المنفصلة وفي الصيغ الثلاثة، ماض، مضارع، أمر، عملا بملاحظة الأستاذ الحاج صالح القيمة: "نميز في العربية بين ثلاثة أنواع من العبارات الفعلية، (أي ثلاث أنواع من الصيغ المنظمة أو المولدة): صيغة الفعل الماضي التي تحدّد بصيغتها المعينة: المنقطع، وصيغة المضارع :غير المنقطع وصيغة الأمر."[33]

وهذا جدول مقارن لتصريف الفعل القبائلي والفعل العربي مع مختلف الضمائر، للماضي، والمضارع، والأمر. وقد اخترنا الفعل: اكْرَزْ = احْرُثْ؛ أو "حَرَثَ" لمن يرى أن أصل الفعل العربي هو الماضي، وهو المعمول به في الغالب.

<u>جدول مقارن لتصريف الفعلين: "احرث" اكرزْ</u>

	الضمائر		صيغة المنقطع		صيغة غير المنقطع			
			مـاض		"مـضـارع"		أمـر	
	العربية	القبائلية	الفعل العربي	الفعل القبائلي	الفعل العربي	الفعل القبائلي	الفعل العربي	الفعل القبائلي
متكلم	أنا	نَكّ	حرثت	كَرْزَغْ	أحرثُ	أذكَرْزَغْ		
	نحن	نَكْن	حرثنا	نَكْرَزْ	نَحرُثُ	أذنَكْرَزْ		
مخاطب مذكر	أنتَ	كَج(ن)	حرثتَ	اثكَرْزَظْ	تَحْرُثُ	أثكَرْزَظ	احْرَثْ	اكْرَزْ
	أنتما	كُنْو	حرثتما	اثكَرْزَمْ	تحرثان	أثكَرْزَمْ	احْرُثَا	كَرْزَمْ
	أنتم		حرثتم		تحرثون		احرثوا	
مخاطب مؤنث	أنتِ	كَمِّ(ن)	حرثتِ	اثكرزظْ	تحرُثين	أتكرزظ	احرُثي	اكْرَزْ
	أنتما	كَنَمْتِ	حرثتما	اثكَرْزَمْتْ	تحرثان	أثكَرْزَمْتْ	احْرَثَا	كَرْزَمْتْ
	أنتن		حرثتنَّ		تحرُثْنَ		احْرُثْنَ	
غائب مذكر	هو	نَثْنْ	حرثَ	يَكْرَزْ	يَحْرُثُ	أذيَكْرَزْ		
	هما	نَثْن	حرثا	كَرْزَنْ	يحرثان	أذكَرْزَنْ		
	هم		حرثوا		يحرثون			
غائب مؤنث	هي	نَتَتْ	حَرَثَتْ	تَكْرَزْ	تَحْرُثُ	أتَكْرَزْ		
	هما	نُثَنْتِ	حرثتا	كَرْزَنْتْ	تحرثان	أذكَرْزَنْت		
	هن		حرثن		يَحْرُثْنَ			

ملاحظات:

الملاحظة الأولى: بالنسبة للضمائر - القبائلية - استعملنا العبارات المتداولة بكثرة في هذه اللهجة والتي تعمد إلى الاختصار في الكلام، إذ كثيرا ما تحذف النون المكسورة من بعض الضمائر.

أنا: نَكّ= نكّني؛ أنتَ: كَـج=كـچيني؛ أنتِ، كَـمْ= كمِّيني.

واللافت أنّ بنية ضميري المتكلم: نك/نكّني←أنا للمتكلم المفرد

نُـكّن ← نحن للمتكلم الجمع

"ترتكز على دعامة النون" وهي عبارة نستعيرها من المتمرّغ الفرنسي ڤلان في وصفه لهذه المجموعة من الضمائر في السامية؛ حيث أشار إلى أنّ:" السامية تمتلك ضمائرها المنفصلة للمتكلم ..... ركيزة: أن- ؛an-"[34]. ليس هذا فحسب بل عثرنا على الصيغ نفسها في عدّة ألسن سامية منها:"في الأكادية anāku؛ في الأوغاريتية ánk، في الفينيقية الآرامية القديمة (nk(y، وفي العبرية ānōkī..."[35] ممّا جعله يفترض " أنّ ضمير المتكلم المفرد في السامية الأمّ هو (anā(ku "[36] وهي الصيغة التي يحدّدها المستشرق دياكونوف للسامية المفترضة أو" المعاد بناؤها وهي:" an-āku/ī"[37].

هذا، و تجدر الإشارة إلى أنّ في الأمازيغية لا يميّز بين المثنىّ والجمع، إذ لا يوجد مثنىّ في هذا اللسان. كما لا يميَّز أيضا بين المذكر والمؤنث بالنسبة للمخاطب المفرد في مستوى الفعل:

كـجْ:
أثكرزظ، أتكرزظ
كمْ:

المـلاحظة الثانية:

نميل إلى إضافة همزة الوصل للفعل الذي يبدأ بالساكن، ليس لتطبيق القاعدة الإملائية العربية على الفعل في القبائلية، بل نحسّ عند تلفظنا للفعل ـ أو لأيّة لفظة ساكنة الأوّل ـ بهذه الهمزة غير الصريحة، المسماة بهمزة الوصل، والواقع أنّ المستشرقين الأوائل حرصوا على تسجيل هذه الهمزة في المواقع المذكورة إذ نجد ذلك مثلا: عند فانتور الذي يثبت همزة الوصل هذه في الأمثلة التي يكتبها بالخط العربي، ويرمز لها بحرف "e" في نسخه لها بالفرنسية، وهذه بعض الأمثلة من الأفعال:

"اكرز: ekriz ؛ اقّغ: effagh ؛ ازّ: ezzi ..."[38]

[احْرث ؛ اخْرج ؛ لفّ أو دُرْ]

بينما لم يثبت هذه الهمزة في الأفعال المتحركة الأول، تماما كما هو الأمر في اللغة العربية.

سَغْلِي : Saghli ؛ أوغالْ: oughal ؛ ..."[39]

[أسْقِطْ ؛ عُد]

وتبعه في ذلك روني باسي محافظا على نفس القاعدة، إذ ألحق مختلف الأفعال التي تبدأ بساكن بهمزة وصل، ورمز لها أيضا بـ " e" في نسخة لها بالفرنسية، نحو: " **ابْگسْ: ebges ؛ ابْزَگْ: ebzeg ؛ ادَّرْ: edder"**[40]

والظاهرة هذه يبرزها روني باسي أيضا في اللهجات الأمازيغية الأخرى مما يجعلنا نستنتج أنه لا يُبدأ في هذه اللهجات أيضا بساكن.

وعلى كلّ فالموضوع يحتاج إلى بحث أعمق ومقارنات أوسع بين مختلف اللهجات، ولعلّ حذف المتأخرين من الدارسين للأمازيغية لهذه الهمزة دون تعليل يُذكر، يؤكد ضرورة مثل هذه الدراسات لوضع قواعد تضبط خصائص هذه اللهجات من الحذف العشوائي أو التحريف المقصود.

الملاحظة الثالثة:

لوضع هذا الجدول التقابلي اعتمدنا بالنسبة لتصريف الفعل القبا ئلي على ما جاء عند عدّة نحاة أهمهم: مولود معمري[41]،نايت زراد[42] وأيضا اللساني رابح كحلوش[43] . فأوردنا في الجدول بالنسبة لتصريف الفعل في "الماضي" ما هو متداول عند هؤلاء اللسانين والنحاة، ولكن يجب التنبيه إلى أن هذا التصريف يختلف نوعا ما، عن ما هو وارد في واقع الاستعمال؛ وما هو وارد أيضا عند جامعي اللهجة القبائلية الأوائل وخاصة المستشرق فانتور دي بارادي، بينما يبقى تصريف الفعل للمضارع هو نفسه لا اختلاف يذكر حوله.

ظاهرة حذف اللاحقة "د" من صيغة "التام":

لقد لاحظنا أنه في الاستعمال اللهجي المتداول قد تثبت اللاحقة "د" في صيغة "التام" مع معظم الضمائر، كما قد تحذف ـ في بعض الحالات في جملة واحدة-، مما يؤكد أنه في اللغات الشفوية القوانين الصرفية لا تخضع لقواعد ثابتة تضبطها فتمنع الخطأ أو التحريف.

إذ تلازم اللاحقة "د" نهاية الفعل الماضي وقد تحذف. ولم نعثر في المصادر والمراجع التي عدنا إليها على تفسير وافٍ يشرح هذا الاضطراب في استعمال اللاحقة "د"؛ بل لا نجد حتى الإشارة إلى هذا الحرف، بخلاف السابقة "أد" التي يجمع أغلبهم على أنها تصرف الفعل إلى المستقبل؛ ما عدا ما ذكره فانتور دي پارادي الذي لا حظ خلال جمعه للمدونة وجود هذه اللاحقة فأثبتَهَا مع معظم الضمائر ، وبعد هذه المقارنة التي أجراها لتصريف الفعل "أغمْ" والأصح أن تُنطق أكّمْ= انهَلْ (الماء)،؛ اقّغْ= أخرج؛ أغْ= اشترِ لصيغتي: الأمر مع المخاطب المفرد، و الماضي مع المتكلم المفرد:

الأمـــــر	الـــــماضي
أغمْ (أكّمْ)	أوكّمَغْدْ
أقّــغْ	اقغغْدْ
آغْ	أوغَغْدْ

يضيف هذه الملاحظة: "لتخفيف النطق بهذه الغين التي تختم وتدلّ على ضمير المتكلم في الماضي، نضيف دالا للترخيم.". إلا أنّه سرعان ما يستطرد بعد ملاحظته لوجود هذه الدال مع المخاطب المفرد، قائلا: "نضيف أيضا دالا في النهاية"[44].

أما روني باسي فلا يولي أهميّة لهذه اللاحقة وقد سرد أمثلة لأفعال ملحقة بها من لهجات مختلفة ولكن دون تعليق أو تفسير خاص، منها على سبيل المثال:

"وُسِيْنـدْ : جَاوْوا ← لهجة توات وقرارة

وُسَانْـدْ : جاوْوا ← لهجة بني إزْنَسَنْ

تَفغَدْ : خرجَتْ ← لهجة جبل نفوسه

وُسِيغْدْ : جِئتُ ← لهجة بجاية ..." [45]

وما جعلنا نهتمّ بهذه الظاهرة هو ملاحظتنا للتقابل الموجود في استعمال هذه الزائدة "د" بين الصيغتين:

صيغة الماضي / صيغة "المضارع"

وَجَدْتُ: أفِغْـ دْ أجد: أدَفغْ

وجـد: يُوفـادْ يجد : أدْيَفْ

إن هذه الدال ليست لمجرد "الترخيم"، وإضافتها لصيغة "المنقطع" كلاحقة قد يعطي لها وضيفة صرفية تقابل وظيفتها حين تستعمل كسابقة لتكوّن مع جذر الفعل صيغة غير المنقطع:

منقطع / غير منقطع

- أورغْدْ أدَرُوغْ

كتبتُ أكتب

- يَسْوَادْ أديسُو

شرب يشرب

وهنا نتساءل عن مدى مطابقة المصطلحين اللذين يستعملهما "سباتينو مسكاتي" المتخصّص في الدراسات المقارنة للألسن السامية لمثل هذه الظاهرة؟ وما شدّ انتباهنا هو استعماله - على خلاف الدارسين الآخرين - خلال مقارناته بين اللغات السامية، لهذين المصطلحين:

-Prefix-Conjugaison، التصريف بالسابقة، للتعبير عن غير المنقطع أي Imperfect.

- Sufix-Conjugaison، التصريف باللاحقة، للتعبير عن المنقطع Perfect [46]

ويبدو لنا من خلال ما تقدم دقة هذه المصطلحين في التعبير عن الصيغتين الفعليتين: فالتمييز بينهما يكمن في موقع الأدوات الزائدة، ويتأكد الأمر أكثر في الأمازيغية. فما يفرّق فعلا بين الصيغتين هو موقع الزائدة "د"، فإن استعملت سابقة جعلت صيغة الفعل "للمضارع" أي غير المنقطع وإن استعملت لاحقة جعلتها للمضيّ أي للمنقطع:

أدَفكَغ / افكِغْدْ

أعْطي أعْطيْتُ

ويبقى ما نقدمه هنا - مجرّد رأي يصحّ عند إثبات هذه الدال كلاحقة، الذي قد يكون هو الأصل وحذفها إنما للاقتصاد اللغوي. وتحتاج هذه الظاهرة إلى دراسات وبحوث جادة وحثيثة، لمعرفة أصل الاستعمال وتحديد فيما بعد المفاهيم المناسبة، ولعل الدراسات المقارنة بين اللهجات الأمازيغية من جهة، وبين الأمازيغية والألسن السامية من جهة أخرى، قد تكشف العوامل الصرفية التي تخضع لها هذه الظاهرة وتعلل عندها مختلف الاستعمالات المتبعة في الواقع اللهجي.

وفي انتظار ذلك يبقى التقسيم الذي أشرنا إليه سابقا - وهو يضاهي تقسيم بلاشير لصيغتي الفعل العربي :

صيغة بسيطة ← المنقطع

صيغة مركبة ← غير المنقطع

هو الأقرب إلى تمثيل هذه الظاهرة الصرفية، في غياب إثبات اللاحقة "د"؛ وإن كنّا نميل إلى دقة مطابقة تقسيم "مسكاتي" لصيغة الفعل في الأمازيغية، خاصة ما سنضيفه في الفقرة الموالية.

1- أهم صيغ الفعل المزيد في الأمازيغية

على غرار اللغة العربية، و كلّ اللغات السامية يضاف للفعل المجرّد في الأمازيغية أحرف تؤدّي بها معان فرعية في إطار المعنى العام للصيغة المجردة: كالتّعدية، و المشاركة والمطاوعة و أيضا البناء للمجهول.نقتصر في هذا المقال على ذكر صيغتيين:

أ- **صيغة التعدية**، أو المزيد بحرف السين.

نحصل على صيغة التعدي بإضافة السابقة "س" التي تعادل همزة التعدية في اللغة العربية. نحو:

ماضٍ - يَفغَدْ ← يَسُفْغَدْ

خَرَج أخْرَج

"مضارع" - أدْيَفغْ ← أدْيَسُفْغْ

يَخْرُجُ يُخْرِجُ

أمر - افَّغ ← سُفغْ

اخرُجْ أخْرِجْ

و قد أكد شوقي ضيف أنّ همزة التّعدية الموجودة في الفعل العربي "أفعَلَ"، و التي يعبرّ عنها ب "هـ" في العبرية و السبئية: "هَفعَل"، فإنّ بعض النقوش اليمنية: المعينية والحضرموتية و الحميْرية يعبّر عنها بـ "س": سَفعَل، تماما كما يعبرّ عنها في الأكادية "بش": شفعل. [47] ويؤكد هذا الرأي أيضا "علي جواد" قائلا: "وقد قسم المستشرقون اللهجات العربية الجنوبية إلى مجموعتين: مجموعة سموها مجموعة "س"، وأخرى

سموها مجموعة "هـ". أما المجموعة الأولى فتشمل المعينية والحضرمية والقتبانية، وقد عرفت بذلك لإدخال هذه اللهجات حرف السين في أوّل الفعل الأصليّ، فتكون الكلمة "سفعل" أي على وزن "أفعل" في عربيتنا. وأما المجموعة الثانية، فتشمل السّبئية وحدها، وهي تستخدم حرف الهاء في موضع السين، فنقول "هفعل" بدلا من "سفعل".[48]

و أما المستشرق الألماني "ليتمان" المتخصص في دراسة اللهجات العربية القديمة، فيذكر شوقي ضيف أنه يرى أن أداة التعدية كانت في أوّل الأمر سينا، ثم صارت شينا في الأكاديّة، وصارت السين "هاء" عند بعض الساميين ثم صارت الهاء همزة في العربية والسريانية و الحبشية.كما يذكر أيضا هذه الملاحظة الهامة التي يشاركه فيها الرأي المستشرق "افليش" [49]وهي: " أمّا وزن "سفعل" الذي استخدمته بعض اللهجات العربية الجنوبية القديمة... فان العربية احتفظت به في صيغة استفعل". [50] وهكذا بإضافة الصيغة "سفعل" صيغة المزيد أيضا في اللهجات الأمازيغية تتأكد قرابة هذه اللغة من الفصيلة السامية.

ب- صيغة البني للمجهول

إن الفعل المبني للمجهول في الأمازيغية فعل مزيد، فهو يشتقّ من كلّ فعل متعدّ بزيادة حرف "أتـ" أو تاء متبوعة بواو "آثوَ" [51] نحو:

صيغة المعلوم	صيغة المبني للمجهول	معاني الأفعال
يكَرْزَدْ	يثوكَرْزَدْ	حرث
يَدْمَدْ	يَثوَدْمَدْ	حمل
يَغْزَدْ	يَثوَغْزَدْ	حفر
يَوْثَدْ	يَثُّوثَدْ أوْ يَثوَوْثَدْ	ضرب

بينما -كما هو معلوم- يصاغ المبني للمجهول في العربية بمجرّد التغيير في حركات صيغة الفعل:

فعَل - فُعِل

يَفْعَل - يُفعَل

وبالتالي فالفعل ليس مزيدا في اللغة العربية. ويرى مسكاتي أن هذه الصياغة خاصة بالعربية والأوغاريتية بحيث يتغير الوزن بتغيّر الحركات: فعَل - فُعِل: بالنسبة للتصريف باللاحقة؛ ويَفعل - يُفعَل بالنسبة للتصريف بالسابقة؛ مؤكدا: أنّه ما عدا العربية فان المبني للمجهول بـهذه الطريقة يوجد في الأوغاريتية وفي بعض صيغ العبرية [52]

بينما يشتقّ في الألسن السامية الأخرى بإضافة "ت" في بداية الفعل، و دعّم مسكاتي ملاحظته هذه ببعض الأمثلة منها في:

"السريانية:(étqel، "قتِل"، الجذر qtl.)

الفينيقية:(" " thpk "قُلِبتْ"، الجذر hpk)

"الأرامية:(éttrim "رُفِع" الجذر rwm، بتضعيف تـ > ثـ) [53]

و كما نلاحظ جميعا هي نفس الطريقة التي يصاغ فيها المبني للمجهول في اللغة الأمازيغية. و هذا تأكيد آخر على أن الأمازيغية خصائصها الصرفية الدقيقة هي نفس خصائص اللغات السامية.

الخلاصة:

إنّ نظام الفعل في الأمازيغية سواء في نظامه العام: كصيغة الحدث، التصريف مع الضمائر... أو في الدقائق الصرفيّة الداخلية الدقيقة التي تنبني عليها صيغة الفعل، يشبه إلى حدّ كبير، بل هو نفسه نظام الفعل في الألسن السامية؛ بحيث ما اختلفت فيه الأمازيغية مع العربية توافقت فيه مع الأكاديّة أو الحبشيّة أو غيرها، ممّا يجعلنا نصرّ- على غرار روسلر- على اعتبارها فرعا واضح المعالم من فروع السامية، مادامت حتى مميزاتها الصرفيّة الدقيقة هي نفس خصائص ومميزات بعض الألسن السامية. إذ رغم تَعقيد نظام الفعل- مقارنة بالاسم- فإن مظاهر التشابه فيه أوسع وأدقّ بين الأمازيغية والعربية أو لغات أخرى من المجموعة السامية، بل ويتجاوز التشابه في ما هو مشترك بين جميع الألسن السامية إلى ما هو مستثنى تنفرد به بعض الألسن.

وهذه بعض النتائج التي خلصنا إليها في هذا المقال.

*- تأصيل مفهومي المنقطع وغير المنقطع إذ يُعدّ تعريف سيبويه للفعل في اللسان العربي- وهو مطابق لخصائص الفعل في جميع الألسن السامية بما في ذلك الأمازيغية- تعريفًا يحدّد صيغة الحدث للفعل وليس زمنه؛ وهو بهذا يفندّ ادعاء المستشرق فليش:« أن صيغة الحدث في تحليل الألسن هو من مكتسبات اللسانيات الحديثة»[54]، قد يكون ذلك صحيحا، ولكنها قد ورثته مفهوما واضح المعالم عن الدراسات المقارنة السامية- على وجه الخصوص- التي ورثته كمفهوم جاهز أيضا عن النحو العربي كما وضعه الخليل وسيبويه.

- نظام الفعل فيها هو نفس النظام الموجود في الساميّة أو في العربية على وجه الخصوص، تمثّله صيغتان: "صيغة المنقطع وصيغة غير المنقطع؛ أما مختلف الأزمنة فتحدِّد فتراتِها القرائنُ اللغوية المختلفة. ولكنّ الأمر اللافت هو أنّ هذه الصيغ هي أقرب في بنائها من اللغة الأكادية بحيث تشبهها في:

- وجود ما يعرف بالفعل الدائم المعروفة بصيغة الدائم Duratif وهي صيغة خاصة بالأكادية والحبشية بالنسبة للغات السامية، ولكنّ الأمر اللافت أن لها صيغة تشبهها وهي صيغة "غير التام المؤكّد" المستعملة بكثرة في الأمازيغية، منها: - الأكادية: "Iparras" - الحبشية: "yanagger" - الأمازيغية: يَتّزّال، يفرّسْ، إنكّرْ. وهي تشبه ما يعرف في الأمازيغية بغير المنقطع المؤكد، وهو ما جعل روسلر يؤكد صلة الأخوّة بينهما.

- احتفاظ كلّ من الأكادية والأمازيغية في الصيغتين الفعليتين المنقطع وغير المنقطع **بحروف المضارعة**، على خلاف الألسن السامية الأخرى، حيث تبنى صيغة غير المنقطع بإضافة هذه السوابق الفعلية (أنيت). وعليه من بين الألسن السامية، تنفرد الأمازيغية والأكادية بهذه الظاهرة ولكلّ منهما آليات لسانية تمييزية.

- نظام تصريف الفعل مع الضمائر المنفصلة منها والمتصلة يشبه إلى حدّ كبير النظام المتّبع في معظم اللغات السامية. مع هذه الملاحظ الهامّة وهو استعمال نفس الصيغة في المتكلم المفرد " **ناك**/ناكيني" في كلّ من الأمازيغية والأكاديّة والحبشية والإبلية والأغريتية أي اللغات السامية القديمة نسبيًا. وأيضا صيغة الضمير المتصل للغائب المفرد الذي هو "س" في الأمازيغية وهاء في العربية الفصحى هو "س" في العربية الجنوبية: المعينية والحميْرية... وكلّ سين في العربية الجنوبية هي شين في الأكادية.

هوامش الدراسة

1- منقطع←accompli ، غير منقطع←inaccompli ينظر في هذا الصدد كلا من:

BLACHERE, R ET GAUDEFROY-DEMONBYNE, M,(1975) : Grammaire de l'arabe classique morphologie et syntaxe, Maisonneuve et laRose , Paris pp.38-41.

FLEISH , Henri (1961): Traité de philologie arabe, Préliminaires phonétique, morphologie Nominale, imp. Catholique, Beyrouth. p.115-119.

-- تام←parfait، perfective ؛ غير تام ← imparfait، imperfective.. ، ينظر في هذا الصدد على سبيل المثال لا الحصر كلا من:

BROCKLEMAN , C,(1910) : Précis de linguistique sémitique, tr .MARÇAIS et COHEN, M, lib. Paul Guethener, Paris, p.149

- 2

DIACKONOFF, I.M : Semito-hamitic languages , an essay in classification, Nauka publishing house, Moscow, 1965. 78-85.

MOSCATI, MOSCATI . Sabatino, & autres, 1964: An introduction to the comparative grammar of the Semitic Languages, phonology and morphology, Otto Hanas Sowitzwiesbattem.131-135.

*ونقصد بصيغة الحدث الفئة اللسانية المعروفة ب : aspect، وقد ترجمها تمام حسان **بالجهة**، إلا أننا نتحفظ عن هذه الترجمة التي نراها تقابل في الواقع: modalité، وهو مفهوم واسع، نحويّ ودلاليّ يكتنفُ كلا من الفئتيْن الأساسيّتيْن في تحديد الفعل حسب الألسن: **الزمن وصيغة حدث** الفعل، بل وغيرهما. و"الجهة" بمعانيها النحويّة والدلاليّة في هذا المجال، مصطلح تراثيّ قد استعمله عبد القادر الجرجانيّ وغيره؛ ففي" المقتصد" على سبيل المثال قوله:... الأفعال الناقصة نحو كان وأخواتها وكاد وأخواتها تجري مجرى الأدوات، فسُلب الدلالة على الحدث وتفيد مع دلالتها على الزمن معنى آخر من **معاني الجهة** كالانتقال، والتحوّل أو المقاربة والشروع..." (ص114 من المصدر المذكور). فعلا: فقرأ، يقرأ، كان قد قرأ، سيظل يقرأ... فهذه الأدوات المختلفة التي تضاف على صيغة الفعل لا تحدد الفترة الزمانية، فحسب بل الوجهة مع ما تحمله من دلالات أخرى، هذا مفهوم من مفاهيم الجهة؛ وهو في نظرنا مختلف تماما عن مفهوم صيغة الحدث aspect.

-3 ينظر Bernard,(1976)1981 : Aspect, CAMBRIDGE-university- press . p.5-6 COMRIE,

ونظن أن هذه العبارة: زمن الحدث من الداخل هي التي يترجمها تمام بالزمن الصرفي في مقابل الزمن الرئيسي الذي يحدده السياق؛ ينظر اللغة العربية معناها ومبناها.

-4 ينظر Dictionary of linguistics and phonetics, Black well CRISTAL,David,(1991) : A UK. (Aspect). Publisher,

-5 سيبويه، ج1/ص12

*- نقصد ببعضهم جلّ النحاة الذين جاؤوا بعده ماعدا السهيلي، وأيضا بعض المستشرقين من بينهم افليش الذي لفتَ انتباهنا ترجمته- وهي قراءتنا- تتهم الرؤية النحويّة العربيّة بالسذاجة والسطحيّة- لعبارة " لما مضى"(من الحدث الذي أخذت منه أمثلة formes) بـ: " ce qui est passé": ترجمة لغوية سطحية؛ والواضح أن المقصد **النحويَّ** هو ما تَمَّ وأنجز وانقطع من الحدث. وعبارة "انقطع" قد استعملها سيبويه في توضيحه للصيغة الثانية: « ما **هو كائن لم ينقطع**»: أي l'inaccompli التي تقابل الصيغة الأولى" ما مضى" وانقطع: l'accompli ؛ وهي الثنائية ومرادفاتها التي استعملها جلّ المستشرقين إنّما هي- في نظرنا- ترجمة لمفاهيم سيبويه؛ وعليه فهو مؤسِّس لهذا المفهوم الذي اتخذه المستشرقون منهاجا في مقارنتهم، وهذا يفند اتهام افليش " بأن العرب جهلوا صيغة الحدث" «Ils ont ignoré l'aspect». ص 204.

-6 سيبويه، ج1 ص36.

-7 ينظر FLEICH, op.cit., p.202

8- السهيلي، أبو القاسم عبد الرحمن عبد الله: نتائج الفكر في النحو، تحقيق محمد إبراهيم البنا، دار الاعتصام، القاهرة. ص66.

-9 ينظر:

HADJ – SALAH (Abd Errahmane); Linguistique arabe et linguistique générale, essai de méthodologie et d'épistémologie du ' ilm al-' arabiyya, Thèse d'Etat, université de Sorbonne, 1979. Pp. 702-703.

-10 ينظر Ibid. p. 703.

-11 ينظر BLACHERE, op.cit., p.40-41.

-12 ينظر: COHEN, Le système verbale sémitique et l'expression du temps, Imprimerie nationale, Paris, 1924p. 296

-13 ينظر BROCKLEMANN, 1910, op.cit. ,p. 149

يؤكد مارسيل كوهين أن افليشر هو مروّج مصطلحيْ تامّ/غير تامّ: parfait/imparfait ، وذلك سنة 1864 ؛ وهما الشائعان في الاستعمال عند معظم دارسي السامية، وهما المصطلحان الموضوعان أيضا لمفهوم صيغة الحدث aspect عند المستشرق الروسي دياكونوف بعبارات صيغة الحدث التامّ: perfective aspect وصيغة الحدث غير التامّ imperfective aspect (ينظر ص 78 من دراسته المذكورة).

-14 ينظر manuel de linguistique berbère, II p54. CHAKER,

-15 ينظر: COHEN (M), p.13.op.cit.,

ويؤكد كوهين أن فليشر Fleischer هو مروّج مفهوم تام/غير تام؛ Parfait/imparfait، وذلك سنة 1864 بالنسبة لمعظم الألسن السامية، ثم طبّقه ادرفر Driver على العبرية سنة 1874؛ وركندورف Reckendorf على العربية سنة 1943.

17 - ينظر: BASSET (A): La langue berbère, p.13-14.

- كثيرا ما تدغم "أد" إذا ما جاورت حرف التاء والثاء وقد تسقط كما في هذا المثال لتفادي توالي حرفين مشددين نحو أدتنيط= يقول ⇐ أتّنيط؛ وقد تدغم مع حرف النون تخفيفا في بعض اللهجات، ينظر :

MAMMERI (M): Précis de grammaire berbère, éd. revue et corrigée, éd. Innay-as et ENAP, Alger, 1992 p.49.

18 - ينظر: PENCHOEN ,Thomas, :étude syntaxique d'un parler berbère

(Ait Frah de l'Aurès),I.U.O.,NAPOLI,1973. P.44

19- ينظر MOSCATI, op.cit.p.137-145

20- ينظر: مرّيخ، عادل محاد مسعود، العربية القديمة ولهجاتها، صص 47-48.

21- ينظر: نفسه، ص 101.

22- ينظر: نفسه، ص 117

23- ينظر: CHAKER (S): Manuel de linguistique berbère, T1, librairie Bouchène, Alger, 1991. p.55

24- ينظر ابن جناح، اللمع، ص 145

اللافت أنّ ابن جناح يطلق عموما مصطلح « المستقبل» على ما يعرف " بالمضارع" في النحو العربي، ويبدو ذلك جليًا في حدّه لصياغة فعل الأمر حيث يقول«... وحركة عين الفعل تابعة لحركة عينه في المستقبل في أكثر الأفعال، فأنت تأمر بما لم يقع » ص22 من اللمع.

* استعنا في وضع هذا الجدول بدراسات كلّ من مسكاتي ووليام وَرايت، وبروكلمان ودياكونوف، ولقد لاحظنا أنّ دياكونوف في كتابته الصوتية للفعل في الأكادية في الصيغتين يسجّلهما كالآتي: a-prus apras/i̯ i̯، وهذا يجعلنا نقرأ المقطع الأوّل "يَ" وليس " أ" كما يُستنتج من الكتابة الصوتية التي اعتمدها مسكاتي، ويرى بروكلمان أن هذه الهمزة صارت ي في الأشورية ay<iy<i ؛ ص112 من المصدر المذكور سابقا.

25- ينظر MOSCATI, op.cit, pp.141-142

26- ينظر DIAKONOFF, op.cit, p.80-81

* نموذج تصريف الفعل الأكادية منقول كما هو- بكتابته الصوتية- من جداول مقارنه وضعها مسكاتي وأيضا دياكونوف، ينظر كلا منهما: DIAKONOFF, op. cit. ,p.82 MOSCATI, op. cit., p.142

27- ينظر: CHAKER (S): Manuel de linguistique berbère, II, syntaxe et diachronie, éd. Enag, Alger, 1996. p.56.

ويبدو أن صيغة التام المؤكد هي صيغة نادرة الاستعمال توجد آثارها في بعض اللهجات منها الطارقية و القبائلية، ينظر: نفس المرجع ص 61.

28- ينظر: MAMMERI (M): Précis de grammaire berbère, p.5.

وضعنا تشرق بين قوسين لأنها لا تعادل - في نظرنا - بصيغتها هذه: غير المنقطع - صيغة "إشَرّق" التي هي صيغة غير التام المؤكد - وهي بناء خاص يحمل دلالة: (غير المنقطع) في العربية، وفعلا "تشرق الشمس" تدلّ على حقيقة مطلقة، ويعبّر عنها في الأمازيغية بهذه الصيغة صيغة" المنقطع المؤكد إن صحّ التعبير: إشَرّق يطّج، وهي ظواهر صرفية تحتاج إلى دراسات وأبحاث لغوية في إطار الدراسات المقارنة بين اللهجات الأمازيغية لأنها جد مضطربة، ولا توجد في معظم اللهجات، ثم في إطار المقارنة بين اللغات السامية.

29- ينظر: MOSCATI (S): Comparative grammar, pp: 132-134.

30- ينظر: FLEISCH (H): Traité de philologie arabe, V .II, p.216.

31- المرجع نفسه، ص 133.

32- نفسه، ص 218.

33- ينظر: HADJ – SALAH (Abd Errahmane); , op.cit. ,T_2, p..692.

34 GALAND ,L. : '' Berbère et sémitique commun'', in études Chamito-sémitiques, g.l.e.c.s,T.1973-1974,Geutnhner,Paris,1983.P. 475.

35- ينظر MOSCATI, SABATINO op.cit., pp.102_103.

36 Ibid, p.103.

37- ينظر: DIAKONOFF, I.M, op.cit., p.P.71.

38- ينظر: VENTURE DE PARADIS (J.M): op.cit., pp.4-5.

39- المصدر السابق، ص 4.

40- ينظر : BASSSET (R): Etudes sur les dialectes berbères, p.158.

41- ينظر: MAMMERI (M): Précis de grammaire berbère, p.48.

42- ينظر: NAÏT ZERRAD (K): Manuel de conjugaison kabyle, éd. ENAG, Alger, 1995. وقد

تعمدنا اختيار نفس الفعل المصرف "اكرز"، ضبطا للقاعدة المتبعة عند هؤلاء النحاة، خاصة في تصريف الفعل في الماضي، وعلى كلّ فالقاعدة نفسها نجدها موضحة أيضا عند: Louis de Vincennes (Sr.): Première initiation au kabyle, p.37-38.

43- ينظر: Kahlouche (R): Le berbère au contact de l'arabe et du français, thèse d'état, Alger, 1992.T1, p.194.

44- ينظر: VENTURE DE PARADIS (J.M), op.cit., p.4 -

45- ينظر: BASSET (R): Etudes sur les dialectes berbères, p.116-128.

46- انظر: MOSCATI (S): op.cit., pp.131-132.

47- ضيف (شوقي): العصر الجاهلي، ط10، دار المعارف، مصر، 1960 . ص 107.

48- جواد (على): تاريخ العرب قبل الإسلام، ج 7، مطبعة المجمع العلمي العراقي، 1957. ص99

49 - ضيف شوقي: العصر الجاهلي، ص 107.

50 - ينظر : FLEISCH (H.) Traité de philologie arabe, V II, p 274-275

51- ينظر كلا من:

- شفيق (محمد): أربعة و أربعون درسا في اللغة الأمازيغية،(نحو، صرف واشتقاق)، دار النشر العربي-الإفريقي الرباط1991. ص 80 - 81

- وأيضا MAMMERI (M.): Précis de grammaire berbère, p 60

52 - ينظر: MOSCATI (S) ,op.cit., p. 123.

53 - نفس المرجع، ص 128.

, ينظر: Fleish : 54- op.cit, p.204

ترجمة أدب الأطفال بين الأمانة تجاه النص الأصلي و الوفاء للقارئ المُستقبل

قلو ياسمين - جامعة الجزائر 2

الملخص:

تمثل نظريات الترجمة مقاربة جديدة فيما يخص دراسة أدب الطفل فتشرح دور الترجمات في ظل النظام الأدبي المتعدد من خلال نظرية الأنظمة المتعددة لتوري Toury و تبرز الضغوطات الكامنة بين الانتاجات الأصلية و الترجمات مركزة على استراتيجيات التمييع و استراتيجيات التهجين. يهدف المقال التالي الى شرح الاستراتيجيات الأساسية المستعملة في ترجمة أدب الأطفال و مسار القرارات المتتالية و المتشابكة التي يتخذها المترجم نظرا لما يحوط بالنص (السياق) و ما يحوط به أي اعتقاداته الشخصية و ايديولوجيته و كذلك قابلية القارئ الناشئ على الاستيعاب و التلقي.

يستهل البحث بشرح خصوصية النص الأدبي الموجه للأطفال لينتقل و يبرز أهمية تطبيق نظرية الأنظمة المتعددة لتوري في دراسة أدب الطفل و ترجماته ليتساءل بعد ذلك اذا ما كان مترجم أدب الطفل كاتبا يقوم باعادة الكتابة و ابداع آخر غير ابداع الكاتب الأصلي ثم ينتهي بابراز مكانة ترجمات أدب الطفل و أهميتها على الأصعدة السياسية و الاجتماعية مقدما في هذا الصدد بعض النماذج.

Abstract : Translation theories like the polysystem theory provide useful entry points for the investigation of children literature as well as they underline the role translations play in the literary polysystem. Through the polysystem theory tensions are put under light, like the tension between original productions and translations, between using the strategy of domestication or foreignization.

This paper aims at explaining the main strategies and the decision making process of the translator regarding what is around the text (the context) and what is around the translator himself (his ideology) and the reception capability of the young reader. It explains the peculiarities of children literature, asks whether the translator of children literature is a re-writer then it gives some examples of the political and social importance of children literature specifically when it is translated.

اشكالية **ترجمة أدب الاطفال** تنبع أولا من صعوبة تصنيف هذا النوع من الأدب فهو على اختلاف الأنواع الأخرى من الأدب يجد ميزته ليس في أسلوبه و طبيعة لغته فحسب بل في متلقيه أي الطفل. و يعرف على أنه جنس خاص من الأدب على العديد من المستويات1

1. المعجمي: المخزون اللغوي للمتلقي محدود و قريب من الدارجة
2. النحوي: جمل بسيطة، متوسطة الطول
3. الأسلوبي: سلس متماسك (التناظر الجمالي)-المسألة الجمالية (التعادل الأسلوبي)
4. التركيبي: وهو مستوى بالغ الأهمية حتى أنه يمثل محورا أساسيا في نقد و تقييم ترجمات أدب الأطفال.
5. البلاغة في أدب الأطفال تختلف عن البلاغة في أدب الكبار
6. الرصانة الدلالية و النصية و التكافؤ الجمالي و الأسلوبي مع الأعمال الأصلية.

و أكثر الميزات التي تفرقه عن باقي الاداب تكمن في طبيعة متلقيه فهو على اختلاف الأجناس الأخرى من الأدب لا يصنف تبعا لنوايا مؤلفيه أو طبيعة النص نفسه بل تبعا لقرائه

مقارنة مع الأدب المكتوب خصيصا للراشدين يبدو أن أدب الأطفال يميل لكونه موجها مباشرة لقرائه و إن هذا لبالغ الأهمية، فبالنسبة إلي يعد أساس الترجمة للأطفال و الذي أعتقد أنه ينبغي أن تحدد معالمه تبعا لقراء الترجمات. 2

يعرف أدب الأطفال اذا على أنه الأدب الموجه الى الطفل و لكن هل "مغامرات أليس في بلاد العجائب" لكارول لويس كتاب للأطفال أو خيال للكبار؟ على الرغم من أنه كان موجها للأطفال الا أنه أصبح على المستوى العالمي نصا يقرأ من الطرف الراشد و الطفل معا. في هذه الحالة، هل هو كتاب للأطفال أو كتاب للكبار؟ وينبغي ترجمته للأطفال أو الكبار؟

كما حدث العكس مع "جونتان سويفت" في :" رحلات جاليفر" الذي كان موجها للبالغين الا أنه أضحى كتابا للطفل بعد ادخال التعديلات المناسبة على الأصل.

ان **إشكالية ترجمة أدب الطفل** لا تتوقف عند طبيعة النص نفسه فقط بل تتعدى ذلك لأن الاشكالية تبتدئ أولا عند صعوبة تصنيف أدب الأطفال قبل التفكير في ترجمته، ثم طبيعة متلقيه الذي يستدعي أخذ الحيطة و الحذر في نقل بعض المفاهيم التي قد لا يكون المتلقي الصغير مهيئا لتلقيها، ثم هناك إشكالية الاستراتيجيات التي تنتهج في الترجمة. فإضافة الى غرض الكاتب هناك هدف المترجم الذي يتغير حسب رؤيته للمجتمع و قناعاته الخاصة.

إن المترجم مجرد قارئ يسعى إلى فرض تجربة قراءته الخاصة على النص المترجم كما هو الحال بالنسبة لكاتب النص الأصلي، ويتعرض هذا الأخير إلى قيود عديدة تبدأ بكيفية تصويره أو تصويرها للطفل، ونظرة المجتمع للطفل والطفولة ، وكذا أذواق الوالدين ، ومتطلبات الناشرين . باختصار، يعتبر المترجم جزء من حوار تكون الكلمات من دونه خالية من المعنى .3

نظرا للمعرفة الناقصة ، والقدرة اللغوية المحدودة لدى القراء الأطفال، غالبا ما تواجه المترجمين صعوبات كبيرة وتحديات في ترجمة أدب الأطفال ، ولذلك يفضل الناشرون في العالم العربي الاقتصار على ترجمة ما يسمى بأدب الأطفال الكلاسيكي، وأكثر الترجمات تخص القصة القصيرة. ففي اعتقاد الناشر أن العمل الأدبي الناجح في اللغة الأصل يكون بالضرورة ناجحا في اللغة الهدف، و عند الجمهور المستهدف، ولكن يفضل ترجمة ما يستحق الترجمة من الأعمال الأدبية. و كما يقول أحد الباحثين في قضايا ترجمة أدب الأطفال :"عندما يتجاوز العمل الأدبي حدوده اللغوية و الحضارية، يتغير مستقبلوه ، ويصبح بذلك في وضع استقبالي جديد قد ينجح فيه أو يفشل، لأن لمستقبلي الترجمة أفقا فكريا وسيكولوجيا وجماليا قد يختلف بصورة ج ذرية عن أفق مستقبلي هذا العمل في لغة المصدر" 4

ترتكز الترجمة أساسا على مسألة فهم النص ، وخلفيته الثقافية ، وتقرير الصيغ اللغوية الملموسة التي ينبغي استعمالها فيه، وتتضمن بدورها التناسق و الأسلوب و الإيديولوجية 5.

يتوجب الاشارة هنا الى أن كتب الأطفال المترجمة الى العربية تخلو - مع الأسف - من أي تقديم نقدي يعرّف القراء الصغار وذويهم الكبار بالمؤلفين الأجانب ، وبالمجتمعات والحضارات التي ينتمون اليها.

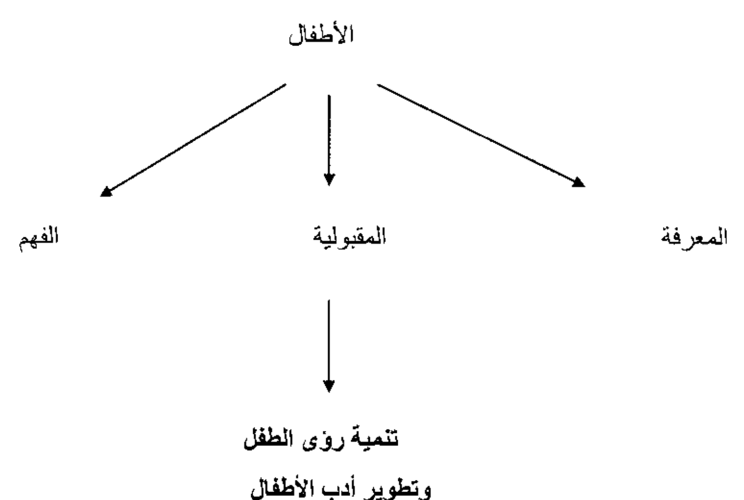
يمكن الافتراض أنه عند ترجمة أدب الأطفال الذي يتحلى بطابع ثقافي محلي، يجد المترجمون أنفسهم أمام مشاكل ترجمية متعلقة بثقافة محدودة الآفاق ، ويحتارون أمام الاستراتيجية التي يتوجب عليهم انتهاجها خلال الترجمة . هل يبقون النص في صفته ونكهته الأصلية فيبدو عندئذ نصا هجينا في اللغة المستقبلة، أم أنهم يتصرفون في ه حتى يصبح في قالب يتماشى وأصول الكتابة للأطفال في الثقافة المستقبلة ، فلا يظهر للقارئ بصفة نص مترجم ، بل في شكل نص أصيل؟ إن ظهور " **نظرية الانظمة المتعددة**" خلال السبعينيات من القرن الماضي، وإدماج مفاهيمها في علم الترجمة (قواعد الترجمة، وكلاء السلطة، الأيديولوجية) قد أدت بعلم الترجمة الى أفق جديد.

في ضوء نظرية الأنظمة الم تعددة التي شكلت المنعطف الثقافي في الدراسات الترجمية ينبغي النظر إلى الترجمة على أنها نقل ثقافي ، أي في نطاق أوسع من السياق اللغوي. ليست الترجمة نقلا لمجموعة من الكلمات والجمل بين لغتين، ولكنها تمثل رمزا للسياق الثقافي .
ويبدو أن مكانة ترجمة أدب الأطفال ضمن نظرية الأنظمة المتعددة تختلف باختلاف تلقي النص ، و الأهمية التي يكتسبها في الثقافةالمستقبلة ، فإذا لم تتلق استقبالا واسعا، و لم تحظ بدراسات نقدية فلنها تصبح هامشية، و تحتل مرتبة ثانوية في نظرية الأنظمة المتعددة. أما اذا حظيت بتلقٍّ واسع و أثارت الآراء المتعددة، و كانت محط دراسات ، فإنها تجد نفسها في صميم الأنظمة المتعددة، بمعنى آخر ، تتوقف مكانتها على كيفية استقبالها في اللغة الهدف.

أشار ايفن زوهار Even Zohar(1990: 131) الى مكانة أدب الأطفال فقال: يحتل أدب الأطفال مكانة سطحية وثانوية في النظام الأدبي المتعدد ، مما يعني أنه من النادر أن يساهم أدب الأطفال في تشكيل أساس هذا الأخير ، كما لا يتم الاعتراف بسجلاته 6.

أما توري Toury فيقترح ضمن نظرية الأنظمة المتعددة ثلاث فئات من معايير الترجمة هي : القاعدة الأولية، والقواعد البدائية، والقواعد التنفيذية. 7 . فالقاعدة الأولية تحدد ما إذا كان ينبغي أن تميل الترجمة نحو معايير النص المصدر أو معايير النص الهدف.
ويمكن اعتبار الاختيار بين هذين الاتجاهين بمثل السعي وراء ترجمة تحقق "التكافؤ" L'équivalence أو أخرى تحقق "المقبولية" L'acceptabilité ، حسب مصطلحات توري.
و يمكن النظر إلى استراتيجيات الترجمة على أنها تطبيق فعلي لمعايير فعالة يعتمدها المترجم أثناء عملية الترجمة 8.

أما كريستيان نورد (Nord) فتقترح أن تكون ترجمة أدب الأطفال دوما أمينة للثقافة الهدف ، و ليس للنص الأصلي. تقول: "لاسيما إذا تعلق الأمر بالأطفال ، فمن المهم أن يفضل المترجم تحقيق الأمانة إزاء قراء النص الهدف، عوضا عن الوفاء للنص الأصلي"9.



تنمية رؤى الطفل

وتطوير أدب الأطفال

أدب الطفل و مفاهيم نظرية الأنظمة المتعددة (توري 1995)

إن الدراسة الحالية في المناهج النظرية للترجمة قد أكدت أنه لا يكفي مجرد التركيز على المشكلات اللغوية، بل ينبغي الأخ ذ بعين الاعتبار وظيفة النص، والقواعد والمعايير التي يفرضها النص المترجم، و التي قد تتغير بتغير العديد من العوامل.

يتفاوض ويتصرف ويتلاعب المترجمون بالنص الأصلي ، خلال قيامهم بعملية الترجمة للأطفال، قصد توسيع و شرح الرسالة لقراء النص الهدف 10.

يرى ايفن زوهار (1990) العمل الترجم ي على أنه مفهوم سميائي ، ويتم من خلال مسار الترجمة نقل النماذج النصية في نظام لغوي ما إلى نظام لغوي آخر. أما توري (1995) في تعريفه للترجمة باعتبارها ظاهرة ثقافية ، فيؤكد أن السعي الدائم وراء المقبولية يؤثر على القرارات التي يتخذها المترجم، الذي يلعب في هذا السياق دورا اجتماعيا وثقافيا مهما ، حتى أنه يقوم أحيانا بـ "تطهير" النص المترجم ، لكي يستوعبه الطفل القارئ في اللغة المستقبلة. فعلى سبيل المثال : تحكم استراتيجيات الترجمة معايير مختلفة ترفع من قيم، وتشمل قيما معينة ، بمعنى أننا عندما نكون بصدد مناقشة عملية الترجمة ، الترجمة للأطفال بشكل خاص ، فإنه يتعين علينا أن نفكر مليا في هذه المسائل ، كالتلاعب، و دور المترجم ، والسلطة، والمترجم، دون أن ننسى المعايير و القيم، أي ينبغي أن نتأمل أخلاقيات الترجمة 11.

تطرح ترجمة أدب الأطفال قضايا عديدة ، لأنها ليست عملا لغويا فحسب ، حيث تستدعي لغة الصورة. كيف للمترجم أن يتعامل مع المعلومة المرئية ؟ لا يمكن أن يكون المترجم ضد التيار الاجتماعي وينقل أفكارا لا تتماشى وسياسة المجتمع والمدرسة في تربية الطفل ، خاصة في المجتمعات العربية التي تفضل أن تحافظ على تقاليدها، وتستبعد الطفل عن أي مشاهد قد لا يكون مهيئا نفسيا لتلقيها. " تطغى على ترجمة أدب الأطفال في العالم العربي الأخلاقيات والتعليمية والايديولوجية ، على الرغم من وجود نية تغيير حقيقية لدى المترجمين و الكتاب"12.

استراتيجيات ترجمة أدب الأطفال :

يقول شافيت Schavit(1981) عن ترجمة أدب الأطفال : "يتمتع المترجم بقدر كبير من الحرية إزاء النص، وهذا راجع إلى المكانة السطحية التي يحتلها أدب الأطفال في النظام الأدبي المتعدد"13.

فيما يلي نقترح بعض استراتيجيات ترجمة أدب الأطفال، التي تعددت أشكالها، و هذا وفقا لما ورد في نظريات الترجمة المعاصرة:

1. **استعمال لغة حية مثيرة للاهتمام:** عبر استعمال عبارات و كلمات مختلفة.
2. **استعمال كلمات بسيطة و مألوفة:** على المترجم استعمال أبسط لغة ممكنة تتماشى وقدرة استيعاب الطفل.
3. **استعمال جمل مباشرة:** يستعمل المترجم جملا بسيطة و قصيرة لكي لا يمل الطفل القراءة.
4. **استعمال الكلمات البسيطة التعبير التي تعكس حالة ومشاعر الشخصيات**. هذه الكلمات تضفي طابعا من الحيوية على النص فيقبل الأطفال الصغار على قراءته.
5. **استعمال الكلمات التي تحاكي الأصوات وتعكس طبيعة التعبير الطفولي.**
6. **النقل الثقافي:** هناك استراتيجيتان في ترجمة كل ما هو منحاز ثقافيا من الكلمات والعبارات و الأفكار:

أ. **استراتيجية التهجين:** نحافظ فيها على غرابة النص في الترجمة فيتعرف القارئ على الثقافة الأصلية للنص.

ب. **استراتيجية التمييع:** تكون الترجمة متطابقة ومتوافقة مع أصول الكتابة وثقافة اللغة المستقبلة، إذ عادة ما يلجأ المترجمون الى استراتيجية التمييع لكي يتسنى للأطفال فهم النص من دون جهود فكرية فيستمتعون بالقراءة.

قد تستعمل في بعض الأحيان **الترجمة الحرفية** التي ترافقها ملاحظات فتثري ثقافة القارئ الطفل ببعض من الثقافة الأجنبية.

المترجم كاتبا؟

الترجمة عبارة عن تواصل ثقافي بين مجتمعات وتقاليد اجتماعية مختلفة ، في الوقت الذي ترى فيه بعض المجتمعات الترجمة خطر ا على ثقافتها ، لذا تتميز ترجمة أدب الأطفال بكونها إعادة كتابة أكثر منها ترجمة، لأنها لا تكون أمينة ، نظرا للمزالق التي تسببها الأمانة في بعض الأحيان. و غالبا ما تكون نقطة انطلاق مفهوم الترجمة للأطفال أن الترجمة عبارة عن إعادة تأليف لجمهور مختلف في أزمنة وأماكن و ثقافات مختلفة 14، إذ تقتضي كل عملية ترجمة نسبة معينة من التلاعب بالنص الأصلي لغرض معين (هرمينز 1985). وفي هذا الصدد يؤكد (أندري لوفيفر) أن المقتبسين خائنون لكنهم ، وفي الغالب ليسوا على دراية بذلك ، وليس لهم بالكاد الاختيار 15 .

يلعب أدب الأطفال دورا بيداغوجيا حساسا ، نلمسه في الخيارات الترجمية التي يقوم بها المترجم، فيتساءل هذا الأخير عن الأفكار التي يريد أن يفرضها على القارئ الطفل، أي رؤية

للعالم يريده أن يتفطن لها. والمترجم مسؤول **أخلاقيا** أمام قارئ يستطيع استيعاب جميع الأفكار التي تطرح أمامه في لغة بسيطة.

تكمن المشكلة إذ ن، في أساس معرفة المترجم وإيديولوجيته كشخص ، تحفزه طاقة النص ، فهذه هي إذن مشكلة التفسير في الترجمة للأطفال 16.

نماذج عن الاستراتيجيات المنتهجة في ترجمة أدب الأطفال

سبعون بالمائة من أدب الأطفال في سوريا مترجم من الفرنسية و الانجليزية و الألمانية ، الشيء الذي يعكس علاقات الهيمنة وعدم التكافؤ السائدة في العلاقات الثقافية الدولية، التي تمثل العلاقات الأدبية بين الشعوب جزء أساسيا منها ، ولا تمثل ترجمة أدب الأطفال إلا عملا عرضيا جانبيا، ونادرا ما يتخصص المترجمون في هذا النوع من الأدب. وغالبا ما يترجمون القصة القصيرة، وما يترجم من أدب الأطفال ينتمي عادة الى ما يسمى بأدب الأطفال الكلاسيكي.

أكثر الاستراتيجيات استعمالا في العالم العربي: **الاقتباس** الذي يعرف على أنه:

"إعادة صياغة العمل الأدبي الأجنبي من قبل المقتبس ، بغرض إعطائه منحى فكريا جديدا، أو إكسابه على مستوى الأسلوب والشخصيات والمعمارية وغيرها من الجوانب الفنية الأخرى ، شكلا جديدا يسهل استقباله في زمن معين، أو بلاد مع ينة من قبل جمهور معين" 17. وهدف الاقتباس يتمثل في "نزع الطابع الأجنبي عن الترجمة، و إكسابها طابعا محليا وطنيا.

لا تمثل هذه إلا نبذة موجزة عن حقيقة ترجمة أدب الأطفال في الوطن العربي، التي تجلت في المراجع المعاصرة النادرة مقارنة بنظائرها الأجنبية . و نصل من خلال قراءاتنا هذه إلى أن الاستراتيجية المستعملة هي في غالب الأحيان استراتيجية التمييع ، أي أن المترجم يسعى إلى وضع ترجمة تتماشى و طبيعة الثقافة العربية المستقبلة.

ويختلف مسار ترجمة أدب الأطفال من بلد الى آخر ، كما يختلف من ثقافة الى أخرى ، فعلى سبيل المثال نجد بلدا مثل الصين ، يماشي ترجماته لأدب الأطفال مع سياساته الداخلية ، ونظرته لمجتمعه، ودرجة الوعي الذي يود أن يكتسبه ويُكسبه لأجياله الصاعدة . وقد مرت ترجمة أدب الأطفال في الصين بأربع مراحل هي :

1.مرحلة بداية الحكم الجمهوري في الصين: تمثل فيها هدف ترجمة أدب الأطفال في تحقيق نهضة الرواية الصينية، ولم تكن الترجمة إلا وسيلة لتحقيق الاصلاحات في المجتمع ، وتميزت بالترجمة الحرفية بالنسبة لبعض الأعمال، وكانت غير أمينة في بعضها الآخر.

2.في المرحلة السياسية التي تلت ، هدفت الترجمة لخدمة الأطفال بنشر العلم والحب والجمال، والتعبير عن سعي المثقفين لتعزيز النزاهة في المجتمع، والتعبير عن الطبيعة .

و كنتيجة لمفهوم المجتمع للطفولة، يعد أدب الأطفال على عكس أدب الراشدين، وسيلة مهمة لتحقيق أهداف معينة لتعليم الأطفال ، ولهذا السبب كان المترجمون، خلال عملية الترجمة يقومون عادة بالتلاعب بالنص الأصلي إلى حد معين، بغرض خدمة أهداف مختلفة 18.

3. مرحلة الحرب ضد اليابان: أدت ترجمات أدب الأطفال آنذاك الى فهم العادات والتقاليد الصينية، وطورت أسلوب أدب الأطفال، و تأثرت بالأدب الروسي .

4. بعد سنة 1976 ، أصبحت الترجمات موجهة للأطفال بغض النظر عن الأهداف البيداغوجية و التربوية التي يرسمها الكبار.

5. بعد سنة 1980 : تميزت استراتيجية الترجمة بالتهجين وانفتاح المجال للترجمة من جميع اللغات الأجنبية.

نرى من خلال المثالين السابقين أن لترجمة أدب الأطفال علاقة وطيدة بتقدم حضارة شعب ما، و قدرته ا على استيعاب المفاهيم الجديدة عبر محورتها في قالب يوافي الثقافة المستهدفة ، ويتجلى من خلالهما كذلك، أنه يتوجب التعامل مع ترجمة أدب الأطفال بحذر ، فقد تكون الآثار وخيمة على تكوين شخصية الطفل ، ولكن اذا تم انتقاء النصوص المناسبة وترجمتها ترجمة تحترم وتتوافق و أصول الثقافة المستهدفة ، فإنها ستمثل سلاحا تنهض به الأمة على أساس متين ومن خلال توعية فكرية شاملة. و يستطيع المترجمون إذا تم اختيارهم بدقة أن يقوموا بترجمات على نحو مناسب ، وأن يعطوا فرصة جيدة للأطفال في التعرف على الثقافات الأجنبية وتوسيع دائرة معارفهم. 19.

الهوامش:

1 عبده عبود،2005

2 أويتينن ، 2000، ص 78

3 ميتا*XLVIII* meta، *1و2، 2003، ص 208*

4 عبده، ص 207

5 meta ، XLVIII،1 و 2، 2003، ص 220

6 أيفن زوهار، Even Zohar، 1990، ص 131

7توري Toury، 1995، ص57

8توري Toury، 1995، ص97

Target، 2002، العدد 14، ص 02

10 Ibid، 2005، العدد 17، ص 01

O'Connell 11[1]، 2003، ص 199
I Meta XLVIII, 1-2, 2003[1]، *2003، 1 و 2، ص200*

13 وردت في يوزانغ Yu Zhang، 2011
14 م. Meta XLVIII, 1-2, 2003 ، ص *208*
15 Meta XLVIII, 1-2, 2003. ، ص *208 و 209*
Meta XLVIII, 1-2, 2003. *16*[1]، ، ص *214*

17 عبده، ص 210

18 يو زنغ Yu Zhang ،ص 251

19 يو زنغ Yu Zhang ، ص 253

المراجع باللغة العربية:

عبده عبود، أدب الأطفال المترجم في سورية، مقال في هجرة النصوص: دراسات في الترجمة الأدبية و التبادل الثقافي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2005,

المراجع باللغة الأجنبية:

Morar, Olgar. Children literature in translations. Comparative literature studies. Scientific Journal of Humanistic Studies. Year 01, N01, 29-34.

O'Connell, Eithne. Minority language dubbing for children: Screen translation from German to Irish. Oxford, European University Studies, Series XL.

Oittinen, Ritta. (2000). Translating for Children. London, GBR: Garland Science Publishing, 2000.

When-chun, Liang, Perspectives Studies in Translatology, Vol 15,, No 2, 2007.

Zhang, Yu. (2011) . On the translation of children literature. Journal of Language Teaching and Research. N01, pp251-254. Academy Publisher. Finland.

المجلات العلمية المحكمة:

Perspectives, Vol 15, N 02, 2007.

Meta XLVIII, 1-2, 2003.

Targert 17:1 (2005).

Target (14:2).

الاستنساخ اللساني

(Clonage linguistique)

باني عميري -جامعة الجزائر 2

ملخص:

تثير اليوم الظاهرة اللسانية المعروفة في العربية **بالاقتراض** وفي الفرنسية بـ *l'emprunt* اهتماما بالغا لدى الباحثين اللسانيين و الترجميين (trductologues) في أنحاء العالم لانتشارها بفعل المعلومة المعولمة، و الترجمة المعممة ، وبفضل الثورة التكنولوجية في مجالي الإعلاميات (informatique) و وسائل التبليغ و الاتصال.

ولأهمية الدور الذي تقوم به هذه الظاهرة في حوار الحضارات وفي تقبل الأنا للآخر ، أعاد الباحثون النظر في طبيعتها و تسمياتها، ويندرج مقالنا في هذا المسعى حيث نقوم بمقاربة جديدة لهذه الظاهرة اللسانية العالمية التي نطلق عليها اسم **الاستنساخ اللساني** (clonage linguistique) مستعينين في تحليلنا و طروحاتنا بمعطيات **علم الأحياء**(biologie) وبعض مصطلحاته. وسيتبين للقارئ من خلال التحليل الذي نقوم به أن هذه الظاهرة التي تسمي **اقتراضا** ما هي إلا **استنساخ لساني** شبيه إلى حد بعيد **بالاستنساخ البيولوجي**.

Résumé :

Nous évoquons dans cet article le problème de *l'emprunt* (en arabe الاقتراض) très en vogue actuellement auprès des chercheurs linguistes et traductologues du fait de sa propagation croissante grâce a l'information mondialisée, à la traduction généralisée et aux progrès technologiques dans les secteurs de l'informatique et de la communication.

En raison du rôle majeur joué par l'emprunt dans le dialogue des civilisations ainsi que dans l'acceptation de l'autre, les chercheurs ont été appelés à reconsidérer, non seulement sa nature mais aussi sa ou ses dénominations terminologiques.

Notre démarche s'inscrit dans le cadre d'une approche nouvelle visant à mieux cerner ce « phénomène linguistique universel » que nous dénommerons *clonage linguistique* (استنساخ لساني) en nous aidant, au cours de nos investigations et analyses, des données et de la terminologie de la *biologie*.

Ainsi nous espérons que le lecteur s'apercevra à travers cet article que ce phénomène appelé *emprunt* n'est rien d'autre qu'un *clonage linguistique* très proche du processus dénommé *clonage biologique*.

توطئة:

نسعى في مقالنا هذا إلى القيام بمقاربة جديدة لظاهرة عالمية هي **الاستنساخ اللساني**، أي ما جرت العادة على تسميته في العربية بـ " **الاقتراض**" وفي الفرنسية بـ" *l'emprunt*" ، ونستعين في طروحاتنا بمعطيات **علم الأحياء** *la biologie* وببعض مصطلحاته.

واعتماد مصطلحات من **علم الأحياء** و **العلوم الطبية** بصفة عامة في دراسة الظواهر اللسانية ليس بدعة، فقد سبق أن استعمل أب اللسانيات **فردينان دوسوسور** *Ferdinand de saussure* في **دروسه**[1] المصطلح *sémiologie*[2] واستعمل اللساني البنوي **إميل بنفينيست** *Emile Benveniste* المصطلح *synapsie*[3]. وإلى جانب هذين المصطلحين وغيرهما نجد في اللسانيات مصطلحات كثيرة تنتمي إلى العلوم الطبية نذكر منها المصطلحين: *hypostase*[4] و *syncope*[5].

كما لا يخفي على اللسانيين أن **الصوتيات الفيزيولوجية** *physiologique*[6] *phonétique* وهي ما يعرف أيضا **بالصوتيات الأدائية** *phonétique articulatoire*[7] (وهي فرع من فروع اللسانيات)، تشترك في عدد من مصطلحاتها مع **علم وظائف الأعضاء** *physiologie* الذي يندرج ضمن **العلوم الطبيعية**.

وكلمة "**استنساخ**" كلمة استعملت في العربية منذ أمد بعيد بمعنى "كَتْبُ كتابٍ من كتاب. وفي التنزيل: إنا كنا **نستنسخ** ما كنتم تعملون؛ أي نستنسخ ما تكتب الحفظة فيثبت عند الله؛ وفي التهذيب: أي نأمر بنسخه وإثباته"[8].

كما اكتسبت الكلمة معاني أخرى منها أخذ صورة لوثيقة ما، و **استنساخ** (*Clonage*) **كائن حي من كائن حي آخر بواسطة إجراءات بيولوجية معينة** ، أما نحن فقد أطلقنا هذا المصطلح على **ظاهرة لسانية حية مشتركة بين جميع الألسن شبيهة بالاستنساخ البيولوجي**.

الاستنساخ اللساني، تسمياته وحقيقته:

لقد قيل قديما: "الإنسان اجتماعي بطبعه"، وهذا الطبع هو الذي دفع الجماهير الإنسانية إلى الاحتكاك بغيرها، وبمجرد أن تتحدث هذه الجماهير المحتكة لغات مختلفة يحدث بينها تأثير وتأثر؛ ذلك أن التعدد اللغوي يتسبب في **انعدام لغة أسمى**[9]، وفي قصور اللغات المختلفة عن التعبير أحيانا، فتلجأ إلى تبادل مستنسخات بعض الكلمات، أو مستنسخات بعض الخاصيات للتغلب على هذا القصور، ومعنى هذا أنه **لا مناص من لجوء جميع اللغات إلى الاستنساخ**.

وقد أطلق في الفرنسية على كل **مستنسخ** من تلك الكلمات المتبادلة المصطلح " emprunt" وفي العربية الحديثة المصطلح "**مقترض**" وهو توليد معنوي أو ترجمة حرفية للمصطلح الفرنسي.

أما العرب القدامى فقد أطلقوا طائفة من المصطلحات على هذه المستنسخات منها: **الدخيل** و**الغريب** و**الأعجمي** و**المعرب** ...، وأضاف المتأخرون مصطلحات أخرى منها: **المقتبس** و **المنقول**...وكاد

المعاصرون أن يستقروا على مصطلحين هما: **المقترض** و**المعرب** بالنسبة للكلمة المستنسَخة، و**الاقتراض** و**التعريب**[10] بالنسبة لعملية الاستنساخ.

وعلى الرغم من أن الفرنسية والعربية لجأت ا في وضع مصطلحيهما إلى **أسلوب توسيع المعنى** *extension de sens* أو إلى ما نسميه نحن **بالاستنساخ الداخلي** وهو ما يعرف أيضا في الفرنسية بـ : *l'emprunt interne*، وفي العربية **بأسلوب التوليد المعنوي** وهو أسلوب من الأساليب المعتمدة في وضع المصطلحات في اللغتين العربية والفرنسية على حدّ سواء، فإننا نرى أن المصطلحين "**اقتراض**" و"*emprunt*" يحتاجان إلى مراجعة، لأن المعطيات الجديدة في أي ميدان من ميادين البحث المرتبط بعضها ببعض تشجع على إعادة النظر فيما سبق من بحوث، وفيما وظف من مصطلحات، إذا كانت ترجى فائدة من إعادة النظر هذه، وهنا يكمن سر تواصل البحث وتطوره.

وقد انتقد **لويس– جان كالفي** *Louis-Jean Calvet* المصطلح الفرنسي "*emprunt*" ورفضه على أساس أن الشيء المقترض يرجع عادة [إلى صاحبه] أو يعوض نقدا.

"Un emprunt est normalement restitué ou remboursé " [11]

لذا اقترح **كالفي** المصطلح[12] *mot voyageur* بدلا من "*emprunt*" وإذ نوافقه على رفضه المصطلح "*emprunt*" ونرفض للسبب نفسه مكافئه العربي "**المقترض**"، فإننا نعترض أيضا على المصطلح الجديد الذي اقترحه أي le *mot voyageur*، (على الرغم من انطوائه على صورة بلاغية معبرة) لأن المسافر يغادر مكانه إلى مكان أخر (وقد يعود إلى مكانه الأول) ولا يمكنه أبدا أن يتواجد بعدة أماكن في وقت واحد، بينما **مستنسخات الكلمات المتبادلة بين اللغات المختلفة هي مستنسخات (** ***clones*** **) كلمات لم تبرح مكانها أي لغتها أو لغاتها الأصلية، بالإضافة إلى أن بعض هذه المستنسخات تتكيف مع اللغة المستنسخة لها (كما يتكيف الكائن المستنسخ حيا كان أو نباتيا مع البيئة التي يتواجد فيها) فتكتسب بعض خصائصها وتتلون بألوانها إلى أن تصبح أحيانا في صيغة توهم بانعدام كل علاقة بينها وبين الكلمات المستنسَخ منها**[13]**، ولهذا لا تصح تسميتها "مقترضات" ولا "كلمات مسافرة".**

إن ما يسمى في العربية المعاصرة "اقتراضا" وفي الفرنسية " ***emprunt*** **" ما هو في الحقيقة إلا قيام لغة باستنساخ وحدة معجمية أو خاصية لسانية** [14] **موجودة في لغة أخرى ولا تملكها هي، فتسعى إلى أخذ مستنسخ منها حتى تتمكن من التعبير عن تقنية جديدة أو مفهوم مجهول لديها** ، ففي الميدان الاقتصادي مثلا، كثيرا ما تستورد البلدان الأشياء ومستنسخات الكلمات الدالة عليها، وبعبارة أخرى، تستورد الأشياء ومستنسخات مسمياتها.

وقد يتم الاستنساخ لأسباب أخرى منها: **مداعبة اللغة بالتلاعب بألفاظها، أو السعي إلى إحداث أثر أسلوبي بالمحافظة على الصبغة المحلية للنص الأصل، كما يحدث عند ترجمة النصوص الأدبية المشحونة بموروث ثقافي.**

و يستدعي المقام أحيانا استعمال كلمة مستنسخة على الرغم من وجود مكافئها في اللغة المستنسِخة لانطوائها على إيحاء خاص ملائم لذلك المقام. ويذكر أن **الرسول صلى الله عليه وسلم** كان يميل إلى

استعمال هذا النوع من الكلمات المستنسخة من الفارسية، فقد جاء في **لسان** العرب: "...وفي حديث جابر بن عبد الله الأنصاري: أن النبي، صلى الله عليه وسلم، قال لأصحابه: قوموا، لقد صنع جابر **سورا**؛ قال أبو العباس: وإنما يراد من هذا أن النبي، صلى الله عليه وسلم، تكلم بالفارسية، صنع **سورا** أي طعاما دعا الناس إليه" [15] أي صنع وليمة.

ونحن نرى أن **الرسول صلى الله عليه وسلم** ما كان ليلجأ إلى الكلمة المستنسخة "**سور**" لولا أنه وجد فيها ما يعبر بدقة عن المقام الذي استعملها فيه، وإلا فما المانع من استعمال مكافئها العربي "**وليمة**" الذي تكرر ذكره في الحديث؟ فقد جاء في **لسان العرب** أيضا: "وقال النبي، صلى الله عليه وسلم، لعبد الرحمان بن عوف وقد جمع إليه أهله: أولم ولو بشاة أي اصنع وليمة، وأصل هذا كله من الاجتماع، وتكرر ذكرها في الحديث"[16].

و ينصب الاستنساخ عادة، على **الأسماء ونادرا ما تستنسخ الصفات والأفعال، كما توجد في جميع اللغات ظواهر لغوية صلبة مستعصية لا يطالها الاستنساخ، كأسماء العدد، والعلامات الصرفية غير الملموسة**، لأن بعض هذه العلامات تطرح صعوبات، لهذا **لا تستنسخ سوى اللفظات الشكلية المحددة بدقة**، فجمع التكسير في اللغة العربية مثلا، لو استنسخته الفرنسية لاضطرت إلى **تلقيحه** بعلامات الجمع الفرنسية كي تميزه عن المفرد، وهو ما يتنافى ومنطق اللغة، فالكلمة لا تجمع في آن واحد الجمع نفسه مرتين؛ لهذا عندما استنسخت مثلا الكلمات العربية " **قاض**" و"**مملوك**"، و"**وال**" فحصلت على "*cadi*" و"*mamelauk*" (أو "*mamluk*") و"wali"، تخلت عن صيغ جموعها: " **قضاة**" و"**مماليك**"، و"**ولاة**"، فقالت:

(des) cadi(s), (des) mamelouk(s), et (des) wali (s). [17]

وإذا كان منطق اللغة يستدعي استنساخ المفرد أولا ثم توليد الجمع منه عند تطبيق قواعد اللغة المستنسِخة، فإن هذه اللغة تعجز أحيانا عن استيعاب قواعد اللغة المستنسخ منها، فقد تستنسخ كلمة من الكلمات في صيغة الجمع إذا كان تواتر استعمال هذه الصيغة أكبر من تواتر استعمال صيغة المفرد للكلمة نفسها، وتعامل صيغة الجمع هذه معاملة المفرد، ومثال ذلك استنساخ الفرنسية للكلمة العربية الهجينة "بني وي وي" وقولها:

(Un) beni – oui – oui[18]

Des Beni – oui – oui

وقد تُستنسخ صيغتا المفرد والجمع دون التفريق بينهما في الاستعمال، ومثال ذلك في الفرنسية:

Un targui[19]

(un) touareg

الاستنساخ اللساني ظاهرة قديمة:

لا تقتصر ظاهرة الاستنساخ اللساني على العصر الحديث كما يعتقد سواد الناس، فقد عرفته مختلف اللغات منذ عصور موغلة في القدم، بفعل احتكاك الأفراد والشعوب المتجاورة المتحدثة بلغات متباينة، وبفعل التبادلات الثقافية والاقتصادية والسياسية... وتنتج عن كل احتكاك **استنساخات جماهيرية** و**استنساخات علمية**.

1 – **الاستنسخات الجماهيرية** : من أمثلتها استنساخات الفرنسية الخاصة بالأقدام السوداء [(20)] Les Pieds-Noirs من الدارجات العربية المغاربية نذكر منها:

– 2Arbi, baroud, bled, caïd, chouia, gourbi, kif-kif ou kif kif, toubib…

المستنسخات العلمية : من أمثلتها استنساخات اللغات القديمة (وهي **اليونانية و اللاتينية و الآرامية والسريانية و الفارسية و التركية)** وغيرها.. من اللغة العربية وخاصة في ميدان الطب والكيمياء والفلك والرياضيات، والشيء نفسه وقع في الاتجاه المعاكس، أي أن العربية استنسخت كلمات من تلك اللغات ومن غيرها ورد بعض منها في **القرآن الكريم**، ونضرب لها مثلا بكلمتي **إنجيل** و**دراهم** (يونانية)، وكلمة **قلم** (لاتينية)، وكلمتي **سندس واستبرق** (فارسية)، وكلمة **ملكوت** (سريانية)...

وليس هذا الأمر بغريب، لأن تلك الكلمات كانت قد أدمجت في اللسان العربي، وصارت متداولة فيه، وهذا اللسان العربي هو الذي أنزل به القرآن الكريم، إذ يقول سبحانه وتعالى: "وإنه لتنزيل رب العالمين؟....**بلسان عربي** مبين؟"[(21)].

وإذا كانت **ظاهرة الاستنساخ اللساني هذه تثير اليوم لدى الباحثين اللسانيين و الترجميين** traductologues **اهتماما بالغا في أنحاء العالم لانتشارها المتزايد بفعل المعلومة المعولمة، والترجمة المعمَمة، وبفعل الثورة التيكنولوجية في مجالي الإعلاميات** informatique **ووسائل التبليغ و الاتصال،** فإن علماء اللغة العرب القدامى توقفوا مليا عند هذه الظاهرة، وتناولوها بالدراسة فحللوها وعلقوا عليها، وألفوا فيها كتبا قيمة نذكر منها:

- **غريب القرآن** لعبد الله بن عباس،

- **المعرّب من الكلام الأعجمي**، لأبي منصور موهوب الجواليقي،

- **المهذب فيما وقع في القرآن من العرّب** لجلال الدين عبد الرحمان السيوطي.

- **شفاء الغليل فيما وقع في كلام العرب من الدخيل**، لشهاب الدين أحمد الخفاجي.

المستنسخات ونفوذ الحضارات:

يرتبط نجاح المستنسخات التي تتبتها اللغة بالحكم الجماعي للمتكلمين على الحضارات التي تمثلها هذه المستنسخات، فتلك المتبادلة مثلا بين ا **لعربية** واللغات **اليونانية** و**الفارسية** و**التركية** في عصور خلت ، تشهد على عظمة البلاد العربية من جهة، وبلاد اليونان وفارس وتركيا آنذاك من جهة أخرى.

كما أن المستنسخات التي أمدت بها **العربية** لغات أوروبية كا **لإسبانية** و**الفرنسية** و **الإيطالية** في عصورها الوسطى، لخير شاهد على أن الحضارة العربية كانت قد بلغت آنذاك أوج نفوذها.

أما في القرنين العشرين والحادي والعشرين، فإن شهرة **الحضارتين الأمريكية** و **الفرنسية** ونفوذهما الاقتصادي والثقافي ليشرحان التغلب الكمي للمستنسخات ا **لإنجليزية** و **الفرنسية** التي أثرت اللغة **العربية** وغيرها من اللغات، ولن يخالفنا أحد الرأي إن قلنا إن جميع اللغات لا يمكنها اليوم الاستغناء في ميدان الإعلاميات وميدان التبليغ والاتصال، عن الاستنساخ من **الإنجليزية الشاملة المبسطة** المعروفة بـ *globish*؛ ومعنى هذا أن اللغات تتجاذب فيما بينها تماشيا مع وزنها الثقافي والاقتصادي والسياسي، **وإذا تماثل نفوذ اللغتين المحتكتين، فإن هذا التماثل يقي منظومتيهما من الاستنساخ الغالب.**

الكلمات المستنسخة قديما وحديثا:

تكشف صيغة الكلمة المستنسَخة حديثا عن أصلها، فلا أحد منا يجهل مثلا أن الكلمتين " **أنترنيت**" و"**كومبيوتر**" استنسختهما العربية من **الإنجليزية**.

كما أن جميع الفرنسيين يدركون أن الكلمات:

living-room , western , wi – fi au wifi

كلمات مستنسخة من **الإنجليزية**.

أما الكلمات المستنسخة قديما فقد اندمجت في اللغة المستنسِخة، ولا أحد يفكر اليوم في أنها مستنسَخة، ومنها مثلا:

- في العربية:

أستاذ و **بابونج وبرنامج** و **بريد** و **ديباجة** و **زعفران** و **مهرجان** (فارسية) و **دير**(سريانية) و**ريال** (إسبانية)، و**سكر** (فارسية أو هندية)، و **استخارة** و**أسطول** و**درهم** (يونانية) و**اسطبل** (لاتينية)، و**طبشورة ومنارة** (تركية).

- في الفرنسية:

Abeille , alcool , algèbre ,ange, jarre, gazelle, rail, théorie, zénith[22] ...

وتعرف جميع اللغات مستنسخات ناتجة عما يسمى **استنساخ الكفاءة** clonage de compétence و مستنسخات ناتجة عما يسمى **استنساخ اللاكفاءة** clonage d'incompétence ويلجأ إلى الاستنساخ الأول المتكلمون المالكون كفاءة عالية في اللغتين المستنسِخة والمستنسخ منها المدركون لأسرارهما، وتمثله المستنسخات العلمية القديمة منها والحديثة.

أما الاستنساخ الثاني وهو عكس الاستنساخ الأول فيتم اللجوء إليه عند العجز التام عن إيجاد مكافئ بعض الكلمات الأجنبية في اللغة المنقول إليها، فتستنسخ تلك الكلمات تدرج في هذه اللغة، فهو إذن استنساخ ناتج عن الجهل بأسرار إحدى اللغتين أو بأسرار اللغتين معا، إلا أن **التراجمة** *interprètes* **قد يلجأون إلى هذا النوع من الاستنساخ تحت طائلة التعب والإرهاق.**

المستنسخات الضرورية و غير الضرورية:

تحتوي جل اللغات على مستنسخات ضرورية ومستنسخات غير ضرورية.

1 – **المستنسخات الضرورية** : هي مستنسخات تشتد الحاجة إليها كلما كانت حضارتا اللغتين المحتكتين متباينتين، وهي مستنسخات مفروضة لأنه يصعب إيجاد مكافئ لها في اللغة الوطنية أو القومية. ومن هذه المستنسخات بالإضافة إلى التي سبق ذكرها:

في العربية:

أدرينالين و**أسيتيلين** و**فيلم** و**ماستر** (إنجليزية)، و**اسفنج** و**هيدروجين** (يونانية)، و**أوكسجين**، و**دكتوراه** و**ليسانس** و **قلم** (لاتينية) و**بطاقة** (آرامية) والقائمة طويلة...

في الفرنسية:

azote , azimuth ,fraction ,film, master ,nadir, safran ,tabac(23)...

وتندرج جميع هذه المستنسخات في **استنساخ الكفاءة.**

2 – **المستنسخات غير الضرورية:** هي مستنسخات لا تضيف شيئا إلى اللغة المستنسِخة، ويمكن تعويضها بكلمات أصيلة في هذه اللغة، ومعنى هذا أنها **مستنسخات زائدة** *clones superflus* ومنها في العربية:

أوتوماتيكي و **تكتيك** و **روتوشات** و **سوسيولوجيا** و **كوافير** و **مونتاج** و **نرفزة** و **نوستالجية**... وكلها مستنسخات تندرج في **استنساخ اللاكفاءة.** وفي اللغة العربية مكافئات لها يمكن استبدالها بها كما يتبين من الجدول التالي:

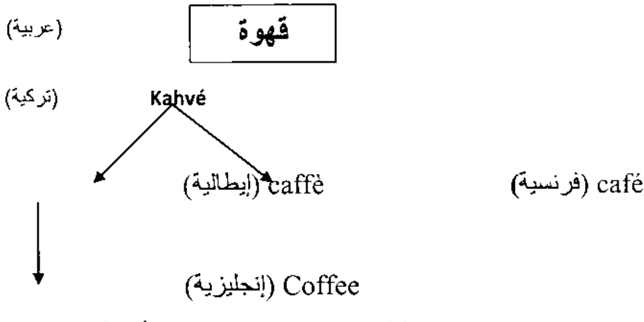
الكلمات المستنسخة غير الضرورية		مكافئاتها العربية
أوتوماتيكي	←	آلي
تكتيك	←	تخطيط
روتوشات	←	لمسات
سوسيولوجيا	←	علم الاجتماع
كوافير	←	حلاقة
مونتاج	←	تركيب
نرفزة	←	عصبية
نوستالجية	←	حنين

الكلمة الأصلية ومسار مستنسخاتها:

لا تستنسخ مختلف اللغات كلماتها دائما بصفة مباشرة من الأصل، وإنما قد تتخذ مستنسخاتُها مسارات أخرى، أي أن لغة ما قد تستنسخ من مستنسخ الكلمة الأصلية أو من مستنسَخ مستنسَخِها.

فكلمة **قهوة** مثلا كلمة أصلها اللغة **العربية**، وقد استنسخت منها **التركية** الكلمة *kahvé* ومن هذا المستنسخ التركي استنسخَت الفرنسية الكلمة *café* والإيطالية الكلمة *caffè*، ومن المستنسخ الإيطالي استنسخت **الإنجليزية** الكلمة *Coffee*.

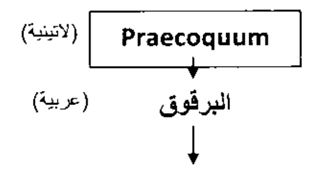
ويمكن توضيح هذا المسار بالمخطط البياني التالي:

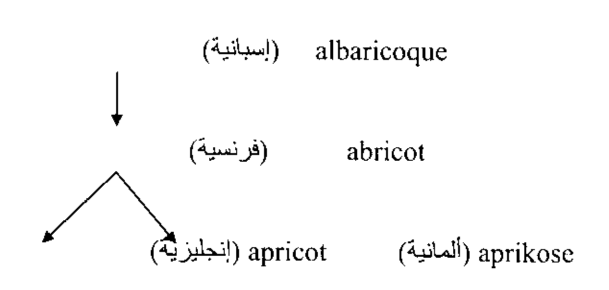


المخطط1: مسار مستنسخات الكلمة " قهوة ".

وقد تتخذ المستنسخات مسارات مغايرة تماما، فالكلمة *praecoquum* كلمة لاتينية معناها (*"fruit"* *précoce*)[24] أي فاكهة سابقة لأوانها، وقد استنسخت منها العربية الكلمة **البرقوق** ومن المستنسخ العربي استنسخت **الإسبانية** الكلمة *albaricoque* التي استنسخت منها **الفرنسية** الكلمة[25] *abricot* ومن المستنسخ الفرنسي استنسخت الألمانية الكلمة *aprikose* والإنجليزية الكلمة *apricot*.

ويمكن توضيح هذا المسار بالمخطط البياني التالي:





المخطط2: مسار مستنسخات الكلمة "*praecoquum*"

يتضح من مستنسخات المثالين المذكورين أن **المستنسخات اللسانية كسائر الكائنات الحية تتأثر بالبيئة التي توجد فيها أي بطبيعة اللغة التي تستقبلها ، وتحاول التأقلم معها حتى لا يصيبها التلف فتضمحل**، ومحاولة التأقلم هذه هي التي تجعل بعض مستنسخات الكلمة الواحدة مغايرة لهذه الأخيرة ومتباينة فيما بينها. ولا تقتصر مغايرة الأصل على التوائم المعجمية، وإنما تطال حتى مستنسخات الأسماء الأعلام فقد أصبح مثلا المستنسخ الفرنسي **لابن الهيثم** *Alhazen* ومستنسخ **ابن باجة** *Avempace*، ومستنسخ **ابن زهر** *Avenzoar* ومستنسخ **ابن رشد** *Averroès*(26) وهذا ما يتضح من الجدول التالي:

المستنسخ الفرنسي	الاسم العربي
Alhazen	ابن الهيثم
Avempace	ابن باجة
Avenzoar	ابن زهر
Averroès	ابن رشد

والمصادفة الغريبة أن هذه الأسماء التي أصاب مستنسخاتها تغير كبير تبدأ كلها بكلمة **ابن** وقد اضمحلت في المستنسخ الأول، وتحولت إلى *Avem* في المستنسخ الثاني، وإلى *Aven* في المستنسخ الثالث، وإلى *Aver* في المستنسخ الرابع.

الاستنساخ و المشتركات اللفظية المتنافرة:

يؤدي تطور اللغة إلى تطورات معنوية ينتج عنها ما يسمى في الفرنسية بـ *les faux amis*[27] ويسميه البعض الآخر *les mots-sosies*[28]، ويقصد بهاتين التسميتين ما نطلق عليه نحن اسم **المشتركات اللفظية المتنافرة** . ويصيب هذا التطور حتى الكلمات المستنسخة وتسمى عندئذ مستنسخات تقريبية *clones approximatifs* ومثال ذلك الكلمة العربية **عساسين** ومستنسخها الإيطالي *assassino*،إذ يذكر قاموس **روبير** *Robert* في تعريفه للمستنسخ الفرنسي *assassin* أن هذا الأخير مستنسخ من الكلمة الإيطالية *assassino* المستنسخة من الكلمة العربية **عساسين**، وقد تحول المستنسخ الإيطالي في بداية القرن XIV إلى *assessino* واستعمل بمعنى قاتل مأجور [29] *Tueur à gages*.

وتخالف هذا الرأي الذي قدمه قاموس **روبير** مخالفة تامة بعض الآراء القائلة بأن الكلمة الفرنسية *assassin* (ومعناها القاتل مع سبق الإصرار والترصد) مستنسخة من الكلمة العربية حشاشين جمع حشاشي *hachchachi* أي مدخن الحشيش.[30]

ويمكن توضيح التطور الذي طرأ على المستنسخ الإيطالي حسب قاموس **روبير** بالجدول التالي:

الكلمة / العصر	عربية	إيطالية
القديم	عساسين = حراس	Assassino = حارس
الحديث	عساسين = حراس	Assessino = قاتل مأجور

ويطلق أحيانا على هذا النوع من الاستنساخ اسم **الاستنساخ غير الحقيقي** *faux clonage* لأن اللغة المستنسخة تستعمل الكلمة الأجنبية المستنسخة بمعنى مخالف لمعناها الأصلي.

أنواع الاستنساخ:

يمكن تصنيف الاستنساخ الذي تعرفه جميع اللغات إلى أنواع ثلاثة هي: **الاستنساخ المعجمي الكلي والاستنساخ المعجمي الجزني والاستنساخ التركيبي.**

1 – **الاستنساخ المعجمي الكلي** *clonage lexical intégral*:

هو الاستنساخ **المحض والبسيط للدليل اللساني** أي استنساخه لفظا ومعنى، وهو موجود في جميع اللغات ويماثل الاستنساخ البيولوجي مماثلة تامة، ومن أمثلته:

- في العربية:

ألبوم وألومينيوم وأنترنيت وأنسولين وباشا وبترول وبروليتاريا وبيانو وبيجاما ودينار وديناميت وريال واستوديو وسلاطة وفاكس وكاميرا ولوبي ومايسترو ومهرجان ومونتاج... والقائمة طويلة.

- في الفرنسية:

Bar, cinéma, djihad, djin, foot-ball, mafioso, maffioso, master, star, tenis ،web ...

ويسمى هذا النوع من الاستنساخ في العربية استنساخا دخيلا (xénisme) لأنه لم يخضع للتعريب.

2 – الاستنساخ المعجمي الجزئي *clonage lexical partiel:*

يتم بكيفيات ثلاث هي: **التلقيح** و**البتر**، و**التلقيح** و**البتر** معًا.

2. 1 – الاستنساخ بالتلقيح *clonage par greffage:*

2. 1. 1. في مستوى اللفظ:

هو استنساخ خاصية موجودة في اللغة (أ) تلقح بها كلمة من اللغة (ب) للتمكن من التعبير عن مفهوم غير موجود في هذه اللغة، ومثاله في اللغة العربية المصطلحان اللسانيان:

صوتم و **لفظم**(31)

فقد تم استنساخ اللاحقة (*ème*) التي أعطت المستنسخ العربي (ـَم) الذي لقحت به الكلمتان **صوت** و**لفظ** وذلك على النحو التالي:

صوت + ـَم   صوتم = phonème ⟵

لفظ + ـَ م   لفظم = monème ⟵

وتم اللجوء إلى هذا الاستنساخ للتمكن من التعبير عن مفهوم **الأدنى** الذي ينطوي عليه المصطلحان الفرنسيان *phonème* و *monème* في اللسانيات الوظيفية. وواضح أن اللاحقة (*ème*) هي خاصية من خصائص اللغة الفرنسية وأجنبية عن اللغة العربية.والمكافئان العربيان القديمان لهذين المصطلحين هما **حرف** بالنسبة لـ *phonème* و**لفظة** بالنسبة لـ *monème*.

ويعتبر الصفائيون من اللغويين هذا النوع من الاستنساخ بمثابة عدوى تصيب بها اللغة (أ) اللغة (ب)، وتبرهن على مدى طغيان اللغة (أ) واندماجها في اللغة (ب)، وتسمى جميع الكلمات الناتجة عن هذا الاستنساخ كلمات هجينة *mots hybrides*، ومن أمثلتها أيضا:

صيغم *morphème* **ومعنم** *sème* و **أفرو آسياوي** و **إلكترومنزلي** و**سوسيو ثقافي** و**سوسيو لساني** و **علم النفس الإكلينيكي...**

2. 1. 2 في مستوى المعنى:

هو استنساخ لغة ما مدلول كلمة موجود في لغة أخرى ولا تملكه هي، ثم تلقح به كلمة من كلماتها لتكسبها معنى جديدا يضاف إلى مدلولها الأصلي أو مدلولاتها الأصلية، ومثال ذلك في اللغة الفرنسية

المعاصرة الفعل *calculer* الذي لقح بأحد المعاني التي ينطوي عليها الفعل العربي **حسب** وهي: **اعتبر** أو **قدّر وأخذ في الحسبان** prendre en considération، فأصبح هذا الفعل الفرنسي يستعمل في سياقات لم يكن يستعمل فيها سابقا ومنها:

- Il ne m'a pas calculé;

- cela je ne le calcule même pas.

2 .2 **الاستنساخ بالبتر** *clonage par amputation* :

هو استنساخ قائم على بتر حرف(أو أكثر) أو كلمة من الأصل المستنسخ، وتمثل هذا النوع أحسن تمثيل الكلمة الفرنسية amiral، فقد تم استنساخها من الكلمة العربية المركبة **أمير البحر** ببتر الكلمة الأخيرة منها وهي **بحر**، وذلك على النحو التالي:

AMIR AL [BAHR] → *AMIRAL*

2. 3 الاستنساخ بالبتر والتلقيح *clonage par amputation et greffage* :

يتم هذا الاستنساخ **ببتر** حرف أو أكثر من كلمة **وتلقيحها** بحرف أو حروف أخرى للتمكن من إدماجها إدماجا تاما في اللغة المستنسِخة، ومثال ذلك الكلمة الفرنسية: arsenal المستنسَخة من الكلمة العربية المركبة: **دار الصنعة** ، فقد تم الاستنساخ هنا ببتر أداة التعريف والصاد الأولى التي استدعتها (ال) الشمسية والتلقيح بالحرف (L) وذلك على النحو التالي:

[D] (AR[ES] SENA+L) ⟵ ARSENAL

ويرى الأستاذ **سليم بابا عمر** ، أن كلا من الكلمتين الفرنسيتين *darse* و *Arsenal* مستنسختين من تلك الكلمة العربية المركبة أي **دار الصنعة**.(32)

3 – الاستنساخ التركيبي *clonage structural* :

هو ما يعرف عند **جان- بول فيني** *Jean-Paul vinay* **وجان داربلني** *Jean Darbelnet* بـ (33) *le calque*، وهو استنساخ من نوع خاص يتم بواسطته استنساخ تركيب من تراكيب لغة أجنبية مع ترجمة عناصره المكونة ترجمة حرفية، وهو نوعان: **تعبيري وبنوي**.

3. 1 **الاستنساخ التعبيري** *clonage d'expression* :

هو استنساخ نمط تعبيري أجنبي وصياغة دليلين أو أكثر على منواله، ومن أمثلته في اللغة العربية العبارة **شهية طيبة**، المستنسخة من التعبير الفرنسي: *bon appétit*، فالعرب لم يستعملوا هذه الصيغة التعبيرية وإنما استعملوا صيغا أخرى منها: **هنيئا مريئا، وبالهناء والشفاء...**

3. 2 **الاستنساخ البنوي** *clonage de structures* :

هو استنساخ بنية من لغة وإدراجها في لغة أخرى مع احترام معجم اللغة المنقول إليها، ومثاله في اللغة العربية: **ممنوع التدخين**، فهذه البنية مستنسخة من البنية الفرنسية défense de fumer، والأصل أن نقول: **التدخين ممنوع** ، لأن العربية لا تبدأ الجملة الاسمية المحضة بالخبر إلا بشروط خاصة مضبوطة.

4 – استنساخ العبارات الجاهزة clonage des expressions figées :

هو استنساخ يندرج ضمن الاستنساخ التركيبي، ويقصد بالعبارات الجاهزة تلك العبارات التي تحمل إرثا ثقافيا ولا تخضع لتغيير أو تبديل إلا في حدود ضيقة، وتستعمل في مقامات معينة ومحددة، ويتم استنساخها بترجمة كلماتها ترجمة حرفية من ذلك مثلا استنساخ العربية للعبارتين الفرنسيتين الجاهزتين:

(1) *au pied d'égalité.*

(2) *contre la montre* [(34)]

حيث قالت:

(1) على قدم المساواة ؛

(2) ضد **عقارب** الساعة.

وقد أدخل تغيير طفيف على المثال (2) يتمثل في إضافة كلمة "عقارب" لإزالة الالتباس، لأن كلمة "الساعة" في العربية تطلق على ما يعرف في الفرنسية بـ *montre* و *heure* بالإضافة إلى استعمالها استعمالات مجازية.

تعريب المستنسخات:

إن تعريب المستنسخات الأجنبية هو وسيلة من وسائل إدماجها في اللغة العربية، إلا أن هذا التعريب لا يخضع لقواعد قياسية صارمة وإنما يتحكم فيه أحيانا منطق الاستعمال الذي كثيرا ما يخرج عن القياس، فقد قيل مثلا:

دبلجة استنساخا لـ *doublage*

مع إخضاع الكلمة للوزن العربي **فعللة** ولكن قيل **مونتاج** استنساخا لـ *montage*. وقد اعتقدنا في البداية أن استنساخ اللاحقة الفرنسية (*age*) الدالة هنا على العمل action ، سببه عدم التمكن من صياغة الوزن فعلل من الكلمات الأجنبية المحتوية على ثلاثة حروف صوامت ومنها الفعل *doubler* الذي اشتق منه الاسم *doublage*، (وهذا بحكم أن العربية عند قيامها بعملية الاشتقاق تعيد الكلمات إلى مادتها الأصلية الخالية من المصوتات، وتطبق هذه القاعدة حتى على مستنسخات الكلمات الأجنبية) ولهذا قيل **دبلجة**، بينما يمكن صياغة كلمة على وزن **فعلل** إذا كانت هذه الكلمة محتوية على أربعة حروف صوامت، ومثالها الفعل *recycler* الذي اشتق منه الاسم *recyclage* فقيل في العربية **رسكلة**، ولكن ظهرت حديثا كلمة منحوتة مستنسخة من الكلمة الفرنسية المركبة *sous-titrage*، وهي الكلمة **سترجة** التي احتفظ فيها بمستنسخ اللاحقة الفرنسية (*age*) المتمثل في (-جَ-) دون داع إلى ذلك،لأن كلمة -sous

titrage مشتقة من الفعل المركب Sous-titrer، وهو كما يلاحظ متوفر على أربعة حروف صوامت ملفوظةهي : الحرف (S) الأول في الكلمة sous، والحرف (t) الأول والثاني في الكلمة الثانية titre، وأخيرا الحرف (r) في الكلمة نفسها. وما وقع عند النسخ هو حذف (t) الثاني وتعويضه باللاحقة (- ج -)،وفي هذه العملية خلل لأن القاعدة تستدعي التخلي عن هذه اللاحقة لأنها ليست من الحروف الأصول بمفهوم اللغة العربية، والصحيح هو القول: **ستطرة** أو **سططرة** التي تتحول بالإدغام إلى **سطّرة** بدلا من القول **سترجة** الخارجة عن القاعدة، إلا أن صعوبة النطق بالكلمة العربية الخاضعة لقاعدة الاشتقاق سيحول ولاشك دون تداولها وانتشارها، لهذا تم اللجوء إلى الكلمة الهجينة **سترجة** وهي كلمة غامضة وخارجة عن القاعدة كما أشرنا، و لن يكتب لها الرواج هي الاخرى ، وأفضل حلٍ في هذه الحالة هو التعبير عن مفهوم التركيب الفرنسي sous-titrage بتركيب عربي بسيط ومفهوم وهو **العنونة التحتية.**

وخلاصة القول: إن الاستنساخ ماثل في جميع مستويات اللغات بجميع أوجهه وأنه لا مناص لها منه، وللمستنسخات دور معتبر في حوار الحضارات و في تقبل الأنا للأخر و في الترجمة أيضا، إذ تكتسي أهمية بالغة عندما يلجأ إليها المترجم إراديا على الرغم من وجود مكافئات لها (ولو تقريبية) في اللغة المنقول إليها، وذلك بغرض إحداث أثر أسلوبي في نص الترجمة، إذ بفضل هذه المستنسخات يحافظ المترجم على الطابع المحلي للنص الأصل أو على نكهته الخاصة، ومع ذلك فلابد من تحاشي اللجوء إلى المستنسخات إلا في حالات الضرورة القصوى، لأنها وإن كانت وسيلة من وسائل التواصل والتحاور في مقامات خاصة، فإن الإكثار منها يؤدي إلى نتيجة عكسية، إذ يصبح التواصل أمرًا صعبًا حتى بين أبناء اللغة الواحدة.

الإحالات:

---

(1) انظر: Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1960.

(2) انظر: Jean Dubois et al. *Grand Dictionnaire. Linguistique* et *sciences du langage*, Paris, Larousse, 2007.

(3)،(4)،(5)،(6)،(7). Idem.

(8) انظر: أبو مكرم جمال الدين بن منظور، **لسان العرب**، بيروت، دار صادر، مج.3، باب الخاء، د.ت.

(9) انظر: Etienne Mallarmé, « Crise de vers »,*variations sur un sujet*, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque La Pléiade, 1945, PP. 363 – 364.

(10) معنى **التعريب** هنا هو: نقل الكلمة الأجنبية بعد صبغها بصبغة عربية.

(11) انظر: Louis-Jean Calvet, *Il était une fois 7000 langues*, Paris, Fayard, 2011, p.113

(12) Ibidem

(13) من أمثلة هذه المستنسخات الكلمتان الفرنسيتان " amiral" و " arsenal" فقد استنسخت أولاهما من الكلمة العربية المركبة "أمير البحر" وثانيتهما من الكلمة العربية المركبة "دار الصنعة". انظر كيف تم ذلك في ص. 17 من مقالنا هذا.

(14) انظر ص. 15 - 16 من مقالنا هذا.

(15) انظر: ابن منظور، المرجع السابق، مج.4، حرف الراء، ص. 388.

[16] انظر: المرجع نفسه، مج. 12، حرف الميم، ص. 643.

[17] انظر: *Le Petit Larousse illustré* 2012, Paris, Larousse, 2011.

Le Nouveau Petit Robert de langue française 2008, Paris, Le Robert, 2007

[18] انظر: *Le Petit Larousse*, op. cit.

[19] *Le Nouveau petit Robert* ,op. cit.

[20] تطلق كلمة Les Pieds-Noirs على الفرنسيين الذين استوطنوا إفريقيا الشمالية في القرن 19 وبداية القرن 20، وننبه إلى أنها تطلق أصلا على الشعب الهندي المقيم في بعض مناطق كندا، فهي اسم علم عليهم، كما تطلق الكلمة الإنجليزية Black-Foot على الشعب الهندي المقيم بمنطقة مونتانا بالولايات المتحدة الأمريكية.

[21] سورة **الشعراء**، الآيتان: 192 – 195.

[22] انظر: *Le Nouveau Petit Robert*, op. cit.

[23] Idem .

[24] انظر: *Le Petit Larousse*. op. cit.

[25] انظر: Louis-Jean- calvet, op. cit., p. 115

[26] Idem .

[27] ظهر هذا المصطلح في الفرنسية أول مرة لدى م. كوسلير M.Koessler وج. دوروكينيي J. Deroquigny انظر كتابهما: *Les Faux Amis ou les pièges du vocabulaire anglais*, 5^e^ éd., Paris, wiber, 1961.

[28] هذا المصطلح من وضع هـ. فيسلو H. Veslot و ج. بانشي J. Bancher. انظر كتابهما: *Les traquenards de la version anglaise*, Paris, Hachette, 1928.

[29] انظر: *Le Nouveau Petit Robert,* op. cit.

[30] يذكر قاموس المنجد أن لقب الحشاشين "لقب أطلق على فرقة من غلاة الإسماعية، هم النزاريون الذين استقلوا في ألموت بقيادة الحسن بن الصباح 1090. اشتهروا بتنظيمهم السري وتدبير الاغتيالات يقوم بها فدائيون متطوعون، حاربوا السلاجقة واشتد نفوذهم بعد اغتيالهم الوزير نظام الملك في نيسابور 1092..."

ومن هنا نستنتج أن كلمة "assassin" **الفرنسية قد تكون فعلا مستنسخة من هذا اللقب العربي**، لتقارب الكلمتين لفظا ومعنى.

لمعرفة مزيد من المعلومات حول الحشاشين، انظر: **المنجد في اللغة والأعلام**، دار المشرق، 2003، القسم الموسوعي، ص.221.

[31] هذان المصطلحان لعبد السلام المسدي، انظر: مؤلفه: **قاموس اللسانيات عربي-فرنسي / فرنسي – عربي**، الدار العربية للكتاب، 1984.

[32] انظر: سليم بابا عمر، "الترجمة: تأثير وتأثر"، **حوليات جامعة الجزائر**، ع. 19، ج.1، ديسمبر 2010، ص.34.

[33] انظر: Jean-Paul vinay et Jean Darbelnet, *stylistique comparée du français et de l'anglais: méthode de traduction ,Paris*, Didier, 1958, pp. 47 – 48.

[34] انظر. *Le Nouveau Petit Robert*, op. cit.

المراجع باللغة العربية:

- ابن منظور أبو مكرم جمال الدين، لسان العرب، بيروت، دار صادر، مج.3، باب الخاء، د.ت.

- بابا عمر، سليم، "الترجمة: تأثير وتأثر" حوليات جامعة الجزائر، ع. 19، ج.1، ديسمبر 2010، ص ص. 43 – 44.

- الخفاجي شهاب الدين، شفاء الغليل فيما في كلام العرب من الدخيل، القاهرة، المطبعة الوهبية، ربيع الثاني، 1383 هـ.

- السيوطي جلال الدين، المزهر في علوم اللغة، القاهرة، دار الفكر، 1958.

- عميري باني، القاموس الأحادي والثنائي في ضوء الصناعة المعجمية (تحليل ونقد)، أطروحة دكتوراه الدولة في الترجمة، جامعة الجزائر، كلية الآداب واللغات، قسم الترجمة، 2006، (لم تنشر).

- المسدي عبد السلام، قاموس اللسانيات، عربي – فرنسي / فرنسي – عربي، بيروت، الدار العربية للكتاب، 1984.

- المنجد في اللغة والأعلام، بيروت، دار المشرق،2003.

2 – باللغة الفرنسية:

- Calvet J.-L., *Il était une fois 7000 langues*, Paris, Fayard, 2011.

- Dubois J. et al., *Gand dictionnaire. Linguistique et sciences du langage*, Paris, Larousse, 2007.

- Kœssler, M. et, Derocquigny, J., *Les Faux Amis ou les piège du vocabulaire anglais*, 5e éd., Paris, wibert, 1961.

- *Le Nouveau Petit Robert de langue française 2008*, Paris, Le Robert, 2007.

-*Le Petit Larousse illustré 2012*, Paris, Larousse, 2011.

-Mallarmé E., « Crise de vers », *variations sur un sujet, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque La Pléiade, 1945, PP. 363 – 364.

-Saussure F. (de), *cours de linguistique générale*, Paris, Payot; 1960.

- Vaslot, H. et Bancher, J., *Les traquenards de la version anglaise*, Paris, Hachette, 1922.

- Vinay J.-P. et Darbelnet Jean, *stylistique comparée du français et de l'anglais: méthode de traduction*, Paris, Didier, 1985.

إعادة الصياغة كآلية لنشر الثقافة الصحية باللغة العربية الفصيحة

نضيرة شهبوب-جامعة الجزائر2-

ملخص:

تهدف هذه الدراسة إلى الكشف عن الجهود المبذولة في نشر الثقافة العلمية باللغة العربية الفصيحة، وبيان الطرائق المتبعة في القيام بذلك. فإذا كان "دليل المحادثة الطبية" الذي اعتمدناه مدونة لمقالنا هذا هو أحد النماذج التي تشهد على بداية الحركة في سبيل نشر الثقافة الصحية باللغة العربية، فإن طريقة تحليلنا لهذه المدونة تسمح بتبيان آليات التبسيط المتمثلة أساسا في عملية إعادة الصياغة وكيفية توظيفها لتمرير الرسالة بين المتخصص وغير المتخصص. فهذا الدليل هو عبارة عن نص علمي مبسّط، ينطلق من فكرة أن اللغة المستخدمة في الحوار بين المريض والطبيب لها أهمية كبيرة في تبليغ المعلومات بكيفية سليمة وفهمها فهما صحيحا من الطرفين. ويتم في هذه اللغة المشتركة الارتقاء باللغة العربية المتخصصة المكتوبة في مجال الطب إلى لغة منطوقة مبسّطة لا تبتعد في مستواها عن المستوى المكتوب، ويمكن لشرائح المجتمع المختلفة أن تستفيد منها بدءا بالفئة الشبانية المتعلّمة وصولا إلى شرائح المجتمع الأخرى.

Résumé :

La présente recherche se veut une analyse des mécanismes de reformulations intratextuelles mis en œuvre dans les textes de vulgarisation scientifique traduits du français en arabe. L'étude du corpus nous a permis de dévoiler les mécanismes de reformulations contenus dans l'interrogatoire délivré par le médecin à son patient et nous sommes parvenue au résultat suivant : la reformulation fonctionne dans deux sens inverses. D'une part, c'est le terme médical spécialisé qui subi une série de reformulations du type métalinguistiques afin de le rendre accessible au patient non-spécialiste et d'autre part, c'est la reformulation qui précède le terme médical qui favorise l'apprentissage du terme médical dans un processus d'éducation scientifique. Ces deux principaux processus illustrent clairement le principe de la reformulation dans la communication de l'information médicale à travers la mise en relation des termes scientifiques avec les mots de la langue commune.

تناول العديد من الباحثين في العصر الحديث موضوع الازدواجية اللغوية تارة بين العربية ولغة أجنبية وتارة أخرى بين العامية والفصحى. واهتموا بالعامية والفصحى من العربية لوصف طبيعة العلاقة التي تربط بين هذين المستويين، وانصبت معظم الدراسات على مسألة تفصيح العامية وتقصي ما فيها من فصيح(1) كما بذلت جهود لخدمة الفصحى حتى تساير ما يستجد من علوم ومعارف من خلال حركة الترجمة التي أصبحت ضرورة ملحة، وبواسطتها استطاعت بعض البلدان العربية الاطلاع على ما توصلت إليه الأمم الأخرى من تدفق علمي وتقني هائل، ونعني بذلك أساسا حركة توليد المصطلحات العلمية والتقنية والسعي لنشرها في أوساط المجتمع العربي بوسائل التعليم والإعلام المختلفة.

غير أن الجهود المبذولة في هذا المسعى، أي في نشر العلوم باللغة الفصحى تبقى محدودة لوجود بعض المشاكل في استعمال العربية الفصيحة على المستوى المنطوق(2). ويعود السبب في هذه الظاهرة إلى عوامل تاريخية واجتماعية متداخلة أدت إلى ابتعاد اللغة الفصيحة عن اهتمامات الناس اليومية التي تحولها إلى لغة وظيفية وعفوية، وهما سمتان من سمات اللغة الطبيعية.

ونتج عن هذه الوضعية، احتكار العامية العربية التعبير عن أمور الحياة اليومية وانفراد الفصحى المكتوبة بالتعبير عن المجالات الأدبية والعلمية والفكرية والثقافية. وهو ما جعل مجالات استعمالها محدودة ومقتصرة على الفئة المتعلمة من الناس. ومن هنا اتسعت الهوة بين المستوى العامي والفصيح في العربية لأن العلاقة بينهما في الحقيقة ليست فقط علاقة اللغة المنطوقة بالمكتوبة، كما هي حال بعض اللغات الآن كاللغة الفرنسية التي تعتبر لغة مشتركة بين جميع الناطقين بها، بينما تبتعد العامية عن الفصحى من حيث الموضوع أساسا كما سبق أن أشرنا، فالمحيط العام في الجزائر على سبيل المثال لا الحصر لا يشجع توظيف ما اكتسبه المتعلم في مراحل الدراسة لأن هذا المحيط سيطرت عليه العامية بمستواها المنطوق وبموضوعاتها التي تشهد في بعض الأوساط الاجتماعية اكتساح اللغات الأجنبية لها كاللغة الفرنسية، وهذا عندما تعجز عن التعبير عن موضوع علمي يخص الإنسان في حياته اليومية كموضوع الصحة على سبيل المثال.

وفي هذا السياق، فإن نشر الثقافة العلمية على نطاق واسع بتبسيط العلوم لشريحة أوسع من المجتمع بهدف التوعية الصحية مثلا في مجموعة من البلدان العربية يقتضي استعمال لغة مشتركة مبسطة حتى تصل الرسالة المراد تبليغها إلى عدد أكبر من الناس، وهو الأمر الذي يعتبر غائبا في الوقت الحالي لأن الشروط غير متوفرة كلها في كلا المستويين. لذلك نجد النص العلمي المبسّط المنطوق من قبيل ما نجده في الصفحات الإشهارية والحملات التوعوية يتم باللغات العامية والنص العلمي المبسّط المكتوب يتم بالفصحى ولا يستفيد منه غير المتعلمين من الناس بالرغم من أنه موجّه للجمهور العريض بالدرجة الأولى.

وأمام هذه المعضلة، لا يسعنا إلا أن نبحث عن حلول لظاهرة التبسيط العلمي باللغة العربية أو على الأقل دراستها دراسة ميدانية حتى نتمكن من إعطاء رؤية واضحة عن واقع اللغة العربية اليوم ودورها في نشر الثقافة الصحية وهو موضوع مقالنا، وكيف يمكن للمواطن غير المتخصص أن يستفيد من المعارف وهو لا يتحكم في اللغة المكتوبة بحيث يقضي جل وقته في السعي وراء فكّ رموزها؟

إن الحصول على لغة عربية علمية منطوقة ومفهومة في مجال **الطب** مثلا يمكن أن يتحقق عن طريق تحويل لغة مكتوبة إلى لغة منطوقة كما هو حال العديد من اللغات المعيارية المعاصرة مثل اللغتين الفرنسية والإنجليزية، فإذا كانت الهوة بين المستويين المكتوب والمنطوق في اللغة الفرنسية ضيقة فإن العربية بحاجة إلى تقليص حجم الهوة حتى يتمكن المواطن الجزائري الذي يتعامل بلغة تخاطب مبسّطة على مستوى المنطوق في موضوع يخص الصحة مثلا أن يفهم الرسالة على مستوى المكتوب، ويمكن له، كخطوة ثانية، أن ينهل من ألفاظ اللغة المتخصصة المكتوبة بالعربية الفصيحة لاستعمالها حسب احتياجاته اليومية.

وإذا ما ركزنا اهتمامنا على اللغة المكتوبة الآن، فإنه يجدر بنا الإشارة إلى أن اللغة العربية تنحو إلى التنوع بما أنها تستعمل في رقعة جغرافية كبيرة وهو الأمر الذي أدى إلى وجود بعض المشكلات في العربية المكتوبة كتنوع المصطلحات العلمية وتعددها وعدم توحيدها، ثم إنّ وجود نصوص متخصصة في ميدان الطب باللغة العربية يختلف من بلد إلى آخر، ويمكن الجزم أن سوريا هي البلد الوحيد الذي يحرر نصوصا طبية مباشرة باللغة العربية لانفراده بتعريب الطب وتدريسه بهذه اللغة على المستويين المكتوب والمنطوق. أما في الجزائر، فإن وجود نصوص طبية متخصصة(3) باللغة العربية لا يتعدى وجود ترجمات لها انطلاقا من لغة أجنبية تكون في غالب الأحيان هي اللغة الفرنسية. وبما أن هذه هي الحال

بالنسبة للنصوص المتخصصة فإن النصوص المبسّطة ليست ناتجة بطبيعة الحال عن تلك النصوص لأن وجود نصوص علمية طبية مبسّطة باللغة العربية يكون دائما عن طريق الترجمة من لغة أجنبية.

1. الازدواجية اللغوية في الجزائر والخطاب الطبي العربي

إن الخطاب الطبي في الجزائر كان ولا يزال مكتوبا ومنطوقا بنسبة كبيرة وعلى نطاق واسع باللغة الفرنسية، غير أنه لا يمكننا الجزم بأن هذه النصوص غائبة تماما باللغة العربية، إذ من الممكن أن نجدها عن طريق الترجمة من الفرنسية إلى العربية خاصة في مكاتب الترجمة التي أصبحت تضطلع بهذه المهمّة في إطار سياسة تعريب الخطاب الطبي في الجزائر. ولأسباب تاريخية، فإن اللغة الفرنسية كانت ولا تزال لغة العلم والتعليم وتدريس الطب والصيدلة والبيولوجيا وغيرها من الشعب المتفرعة عنها، وكانت اللغة العربية ولا تزال غائبة تماما عن الميدان الطبي منذ الاستقلال.

وبذلك لم يكن حقل التبسيط العلمي وظيفيا في الجزائر قط، فنحن نسجل اليوم قلة مجلات التبسيط العلمي باللغة العربية خاصة في ميدان الطب، فمجلة **الحياة** مثلا التي يصدرها الهلال الأحمر الجزائري منذ سنوات قليلة هي محررة باللغتين الفرنسية والعربية في الآن ذاته، فالنص العربي يكون دائما مقترنا بالنص الفرنسي في المجلة نفسها وهذا إن دلّ على شيء فإنما يدل على أن النص الطبي العربي غير مستقل بذاته والعودة إلى النص الفرنسي تكون حتمية. وفي هذا الإطار، يمكننا أن نسجل الجهود المبذولة من قبل العديد من الهيئات والمجالس اللغوية في سبيل حل معضلة الاتصال والتبليغ كتلك الجهود التي اضطلع بها المجلس الأعلى للغة العربية بالجزائر والتي تتمثل أساسا في جعل اللغة العربية لغة تواصل على جميع الأصعدة، ونذكر على سبيل المثال بعض الأعمال والبحوث المنجزة في المجال الطبي:

أ) **الطب ولغة المريض:** وهو عنوان المائدة المستديرة التي نظمها المجلس في مارس 2005، شارك فيها العديد من الأساتذة المختصون الذين أكدوا على ضرورة الاهتمام بلغة الطب العربية ووضع أدلة خاصة تسهل عملية التخاطب بين المريض والطبيب المعالج.

ب) **دليل المحادثة الطبية عربي- فرنسي:** وهو مؤلف ينطلق من فكرة أن اللغة المستخدمة في الحوار بين المريض والطبيب وبين الشخص الذي يطلب الاستشارة الطبية والطبيب (أو مساعديه في السلك شبه الطبي والإدارة الصحية التي تستقبل المرضى) لها أهمية كبيرة في تبليغ المعلومات بكيفية سليمة وفهمها فهما صحيحا من الطرفين. ويعد هذا الدليل موجها للعاملين في الحقل الطبي من أطباء ممارسين وممرضين ومدرسين وطلبة الطب ولجميع من يهتم بهذا المجال مثل الإدارة بمختلف مصالحها والتعليم والإعلام وغيرها. وكانت منهجية الفريق في إعداده لمتن المحادثة تبنّي لغة سهلة لأن الطبيب يتوجه بها إلى مختلف فئات المجتمع.

ويتضمن هذا الدليل **"المحادثة الطبية"** مبوبة حسب الأجهزة والحالات المرضية ومعجما ثلاثيا للمصطلحات الطبية فرنسي- إنجليزي-عربي، إضافة إلى ملحقات لنماذج من الشهادات الطبية والاستمارات والتقارير الطبية والبرامج الصحية والصور التوضيحية كلها مدونة باللغتين الفرنسية والعربية. والهدف من هذا هو تذليل الصعوبات في المحادثة بالعربية التي تدور بين الطبيب والمريض ومساعدة الطبيب على التعرف على المكافئات العربية للمصطلحات الفرنسية التي يستعملها في ميدانه. ثم إن هذه الطريقة في العرض هي في الحقيقة محاولة إيجاد لغة طبية عربية مكتوبة انطلاقا من لغة طبية فرنسية، ثم الانتقال بهذه اللغة من المستوى المكتوب إلى المستوى المنطوق.

إن هذا العمل، كما جاء في مقدمة هذا الدليل، يعد أداة تبطل الحجج الواهية لمحاولة تبرير التحدث إلى المريض بغير لغته رغم وجود الأطباء الشباب الذين يحسنون لغتهم العربية أكثر من غيرها من اللغات، ثم إن هذا النوع من النشاطات ليفتح المجال واسعا أمام دفع نشاطات التربية الصحية بتوفير مفاهيم ومصطلحات نابعة من الممارسة اللغوية اليومية من جهة، ومساعدة الممارسين في مجال الطب والصحة بشكل عام على إنتاج أعمال ونشرها لتكون همزة وصل بين ماضي هذه اللغة المجيد ومستقبلها الواعد من جهة ثانية. فتاريخ الطب كان زاخرا بما أملاه اللسان العربي المبين في وقت كان التعبير عن هذا التطور والتألق في العلوم الطبية بلغات أخرى شبه منعدم. ولهذا السبب جاءت هذه المساعي لحل معضلة التواصل في مجال الصحة لفئة المعربين من الجزائريين.

وقد اعتمدنا هذا الدليل مدونة لبحثنا، ومن خصوصياته أنه يعدّ نموذجا من نماذج النصوص العلمية المبسّطة متمثلا أساسا في متن المحادثة الطبية، فهو يجمع بين **التخصص** و **التبسيط** فيتّجه أحيانا من التخصص إلى التبسيط باستعمال ألفاظ شارحة ومبسّطة وأحيانا أخرى من التبسيط إلى التخصص أي أنه ينتقل من استخدام اللفظ البسيط المعروف لدى العامة إلى استخدام المصطلح المتخصص الدقيق، وفي كلتا الحالتين يتعرض المصطلح لعملية التفسير والشرح أو بصفة عامة لعملية **إعادة الصياغة** وهي خاصية من الخاصيات الأساسية لهذا النوع من النصوص، الموجهة للجمهور العريض، وسنعرض فيما يلي ماهية هذه العملية.

2. عملية إعادة الصياغة كوسيلة للانتقال من التخصص إلى التبسيط

لعملية **إعادة الصياغة** خصوصية تختلف باختلاف مقام الاستعمال، فقد تكون في الكلام الشفوي "استدراكا لهفوة أو زلة لسان [...] أو تردد في الكلام أو إعادة ذكر مفردة تمّ إسقاطها سهوا في الصياغة الأولى [...] كما قد تكون إعادة الصياغة كناية عن أسلوب تهكمي يسخر من طريقة في التعبير متكلفة أو متصنعة أو حتى ضربا من ضروب "الموضة الكلامية"" (تاتيانا الخوري، 2008: 216)، وهذه الخصوصية بعيدة كل البعد عن خصوصية إعادة الصياغة المكتوبة ويكاد ينتفي وجودها من المحادثة المنطوقة إذا تعلّق الأمر بالنصوص الطبية المتميزة بالدقة والوضوح. وبذلك يمكن تحديد عملية **إعادة الصياغة** بأنها عودة المتحدث إلى ما قاله لصياغته مرة ثانية، وغالبا ما تستعمل في هذه العملية مفردات ربط، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر: "ونعني بذلك"، "وبعبارة أخرى"، "أي"، أو استعمال العلامات الطباعيّة كالمزدوجتين والنقطتين والأقواس وما إلى ذلك(4).

وقد صنف اللسانيون عمليات **إعادة الصياغة** بطرائق مختلفة، فهناك من صنفها حسب القائم عليها، فإن كان هو نفسه كاتب النص الأصلي فإن النص الناتج المعادة صياغته يكون موجّها أساسا لنظرائه من الباحثين بغية التعريف بالمصطلح وشرحه وقد يكون موجّها لغيرهم. أما إن كان القائم بإعادة الصياغة شخصا آخر فإن النص المعادة صياغته يهدف إلى تبسيطه، وهذه العملية يقوم بها المبسّطون. غير أن هناك حالات يكون فيها الخطيب هو نفسه المبسّط كما هو الحال بالنسبة للخطاب الطبي الشفوي لاسيما أثناء شرح الطبيب لمريضه كيفية اتّباع العلاج(5).

ويوضح **د. جاكوبي D. Jacobi** (6) في مقاله: « Lexique et reformulation intradiscursive dans les documents de vulgarisation scientifique »، أن **إعادة الصياغة المبسّطة** هي عملية تتم في وضع متناقض: ففي الوقت الذي يعتبر القائم بإعادة صياغة النص نفسه ملمّا بالمفاهيم المتخصصة التي تضعها العلوم، يجد نفسه مجبرا على استعمال مصطلحات ومفردات لغات التخصص، لكنه بمجرد استعمال المصطلحات المتخصصة في نصه يبدي تخوفا في الوقت ذاته من عدم فهم الناطقين للمعنى, ولتجاوز

صعوبات الفهم لدى المتلقين يلجأ القائم بإعادة الصياغة إلى سلسلة من الآليات تكون في غالب الأحيان ميتالسانية، تسمح بالجمع بين المصطلحات العلمية والكلمات التي تنتمي إلى اللغة العامة. وبهذا يكون **جاكوبي** قد وصف مسارين رئيسيين في إعادة الصياغة، الأول يهدف إلى تبسيط المفاهيم ومدّ جسور التفاهم بين المؤلف وبين جمهوره، وهذا ما يسمى **بإعادة الصياغة التعميمية**، بحيث يصبح الخطاب في متناول القارئ غير المتخصص، والثاني ابتعاده عن هذا الجمهور عن طريق استخدام مصطلحات علمية تبقى مبهمة بالنسبة إليه، بهدف التثقيف أو التعليم، وهذا ما نطلق عليه **إعادة الصياغة التخصيصية**.

3. تحليل المدونة

بعد تحديدنا المختصر لعملية إعادة الصياغة، نقوم بتحليل نماذج لها استخرجناها من المدونة. فمن الكتب الطبية التي تعنى بتقريب الكتابة العلمية إلى الاستعمال اليومي للأشخاص والارتقاء بها إلى المستوى المنطوق تحصلنا على **دليل المحادثة الطبية** الذي شارك في إعداده كوكبة من الأساتذة والأطباء واللغويين، وكانت منهجية الفريق الذي أعد هذا العمل في تحرير متن المحادثة الاعتماد على خبرات أعضاء الفريق، كما اعتمد فيما يتصل بالمصطلحات الطبية على **المعجم الطبي الموحد** الصادر عن منظمة الصحة العالمية. استقينا أمثلتنا من القسم الأول من هذا الدليل المتعلق بمساءلة المريض، المبوّبة حسب الأجهزة والحالات المرضية، وقد لاحظنا أن المصطلحات الطبية المستخدمة أعيدت صياغتها من حين لآخر طلبا للوضوح والإفهام. فقد استعمل أعضاء الفريق ألفاظا سهلة لتوضيح مفهوم المصطلح في عملية ***إعادة الصياغة التعميمية***(7). فتبنوا في ذلك ثلاث طرائق رئيسية:

الطريقة الأولى: تعنى باستعمال مفردات من اللغة العامة وشرح للمصطلحات أو شرح عن طريق الاقتراض.

1. استعمال مصطلحات مرادفة تنحو إلى اللغة العامة البسيطة السهلة الفهم في المصطلحات التالية:

أ- الوهن (**التعب**) (في مساءلة المريض في الجهاز التنفسي:20).

ب- بصرك (**رؤيتك**) (في مساءلة المريض في الجهاز العصبي: 51).

ج- خزعة (**عيّنة**) (في مساءلة المريض في الجهاز الهضمي: 45).

د- القشع (**النخمة**) (في مساءلة المريض في الجهاز التنفسي: 23).

ه- التحاميل (**الشميعات**) (عند الصيدلي: 125).

2. استعمال عبارات مركبة لتعريف المصطلح أو تفسيره في المصطلحين التاليين:

أ- الأرق (**قلة النوم**)، الزلة (**عسر التنفس**) وعبارات شارحة في المساءلات التالية:

ب-هل ظهر ذلك مع تنبيب (**إدخال أنبوب في**) الرغامي؟

ج-هل تحسّ بوجع في الخشاء (**عظمة ما وراء الأذن**)؟

3. استعمال مصطلحات أجنبية:

لم تقتصر **إعادة الصياغة التعميمية** على إضافة مفردة مرادفة للمصطلح الطبي أو شرح له بل ألحق بالمصطلح العربي المصطلح الأعجمي المقترض من الفرنسية كطريقة لإعادة صياغة مصطلحات طبية مبهمة في اللغة العربية بالنسبة للقارئ المعرب. ولا شك في أن عملية إعادة الصياغة من هذا المنظور هي تنازل عن مصطلحات المخاطِب لصالح مفردات المخاطَب. فقد رأى أعضاء الفريق أنه من المناسب

إلحاق المصطلحين التاليين بمصطلحين مقترضين لتواتر استعمالهما في اللغة المنطوقة لدى المواطن الجزائري.

النملة (**الإيكزيمة**)، الحبابات (**أمبولات**).

الطريقة الثانية: وتشمل كل الأجهزة والأمراض، وهي نص المساءلة في حدّ ذاته، حيث يتم توضيح المصطلح الطبي من خلال الأسئلة التي يتوجه بها الطبيب إلى مرضاه، وهذه بعض الأمثلة:

أ-الهزال: **هل هزلت؟ كم كيلوغراما فقدت؟ وما هو وزنك الآن؟** (في الأعراض العامّة الخاصة بالجهاز التنفسي: 19)

ب-الوهن: **هل ضعفت قوتك؟ هل تشعر بالتعب أثناء العمل؟** (في الأعراض العامة الخاصة بالجهاز التنفسي: 20)

ج-الأوضاع البركية (في منطقة القلب): **هل تحسّ بالوجع في الصدر؟ أرني موضع الوجع، هل يمتد الوجع إلى جهة أخرى؟ أين؟ هل تحس بوخز أم نغز؟ كم تدوم هذه النوبات (الأزمات)؟ بضع دقائق؟ أم ربع ساعة أم أكثر؟ هل يصاحبهما خفقان؟ هل تحسّ باختناق؟** (في أعراض القلب الوظيفية الخاصة بالجهاز القلبي الوعائي: 27)

د-الخفقان: **هل تحسّ بدقات قلبك؟ هل يدق قلبك بانتظام؟ هل تحس بمثل ضربة على القلب؟ وهل تتنفس بصعوبة حين الخفقان؟ هل يحدث الخفقان بنوبات؟ ما مدتها؟** (في أعراض القلب الوظيفية الخاصة بالجهاز القلبي الوعائي: 28)

ه-اليرقان: **متى اصفر لونك؟ هل أصبت قبل ذلك بوجع وحمى؟ منذ متى ظهر اليرقان بعد الوجع؟ ما لون بولك؟ هل أصبح برازك أبيض اللون؟ هل عندك حكة؟ هل تقيأت؟ هل نزفت؟** (في أعراض الكبد في الجهاز الهضمي: 43)

و-الحبن: **متى بدأ حجم بطنك يكبر؟ هل تقيأت دما؟ هل لاحظت دما في برازك؟ هل كان الدم أسود أو أحمر؟ هل تعاني من البواسير؟ هل أصبت بيرقان؟ هل تورمت قدماك؟** (في أعراض الكبد في الجهاز الهضمي: 43)

ي-الخدر: **هل بجسمك جهة لا تحسّ بها؟ وهل بجسمك جهة لا تشعر فيها بالحر ولا باللمس؟** (في الاضطرابات الحسية الخاصة بالجهاز العصبي: 50)

والحقيقة أن هذه الطريقة من أشمل الطرائق التبسيطية التي من شأنها أن تحدد مفهوم المصطلح الطبي العربي، بحيث تسمح للمريض بالتعرف على اسم المرض من خلال مساءلة الطبيب له ثم ترسّخ المصطلح في ذهنه، وتسمح له بالتعبير عما يشعر به بمصطلح عربي وحيد يغنيه عن التلفظ بكل أعراض المرض في محاولته لإفهام الطبيب بالمرض الذي أصيب به.

الطريقة الثالثة: استعمل الباحثون، في محاولتهم لتيسير المحادثة الطبية وتحسينها وإنجاحها، **عبارات شارحة لتوضيح مفهوم المصطلح** في بعض حالات المساءلة الطبية:

هل تفضل تخديرا عاما أم تخديرا سيسائيا؟

يتم التخدير السيسائي (عن طريق العمود الفقري القطني) بحقنة دواء مخدر على مستوى العمود الفقري. فيتخدر الجزء السفلي للجسم بينما أنت تبقى واعيا. (في المساءلة في التخدير: 85)

يقوم الطبيب في هذه الحالة بشرح الطريقة التي يتم بها التخدير السيسائي بحيث يبقى الشخص واعيا، على عكس الطريقة الأولى المتمثلة في التخدير العام والمعروفة لدى عامة الناس ويكون فيها الشخص فاقدا للوعي. فبعد مقابلة الطريقتين، يقوم الطبيب بإفهام المريض الكيفية التي يتم بها التخدير السيسائي شارحا المصطلح الطبي للمريض غير المتخصص.

أما فيما يخص ***إعادة الصياغة التخصيصية***، فإن الانتقال يكون من اللفظ البسيط والعبارة الشارحة إلى المصطلح المتخصص الدقيق والهدف منها هو التثقيف. ولأجل ذلك انتهج الباحثون طريقتين أساسيتين، تم عرضهما كالآتي:

الطريقة الأولى: استخدم الباحثون العديد من المصطلحات الدقيقة وضعوها بين قوسين بهدف التثقيف، فهذه المصطلحات لا تهدف إلى إفهام المريض المعنى المقصود بما أن هذا الهدف قد تحقق مع الصياغة الأصلية، لكنها تبرز أهمية استعمال المصطلحات باللغة العربية المنطوقة القريبة من اللغة المكتوبة، المتسمة بالمصطلحات الدقيقة. ومن أمثلة ذلك:

أ) الغشي والإغماء (**فقد الوعي**)

ب) سيلان غير دموي (**ترّ أبيض**)

ج) النزف بين دورات الحيض (**الاستحاضات أو نزف الرحم**)

وفي الأسئلة التالية:

أ) هل أصبت بتقلص شديد (**تقفع**)؟

ب) هل ترى الشيء شيئين (**ازدواج الرؤية-الشفع**)؟

ج) هل تتبول عدة مرات كميات قليلة (**تبوال**)؟

نلاحظ من خلال هذه الأمثلة أنه تم مقابلة اللفظ العام بالمصطلح المتخصص الموضوع بين مزدوجتين بالبنط الغليظ، كما تمّ الوصول إلى المصطلح عن طريق الانتقال من اللفظ العامي إلى اللفظ الفصيح، وهذا ما يبينه المثال التالي:

د) هل بزاقك (**بصاقك**) نتن؟

الطريقة الثانية: بما أن الهدف الأساسي من إعادة الصياغة التخصيصية هو التثقيف وجعل المتحدث باللغة العربية الطبية يستعمل المصطلحات بطريقة عفوية فإن الباحثين قد عمدوا إلى مقابلة النص العربي بالنص الفرنسي كما هو الحال بالنسبة للدليل كلّه ولكن دون توضيح إضافي، ذلك لأن التقنيات المعتمدة في الفحص لابدّ من تعلمها واستعمالها هي الأخرى، وندرج في الجداول التالية أمثلة لذلك:

Explorations de l'appareil respiratoire	**1) استقصاءات الجهاز التنفسي**
Une radiographie thoracique de face et de profil	**تصوير شعاعي للصدر وجهي وجانبي**
Un hémogramme	**صيغة الدم**
Une bronchoscopie	**تنظير القصبات**
Une exploration fonctionnelle respiratoire	**اختبار وظيفي تنفسي**

Cet examen comporte une spirométrie (mesure des volumes respiratoires) et la mesure des gaz du sang	يتضمن هذا الاختبار قياس السعة التنفسية وقياس غازات الدم

Examens complémentaires du cœur et des vaisseaux	**2) الفحوص التتميمية للقلب والأعوية**
Un électrocardiogramme	**مخطط كهربائية القلب**
Une échographie cardiaque	**تخطيط صدى القلب**
Une scintigraphie ou une coronarographie	**تخطيط ومضاني أو تصوير إكليلي**
Pour les artères, on fera un échodoppler cervical et des jambes	**بالنسبة للشرايين، سنقوم بصدى دوبلر للرقبة والساقين**

Les examens complémentaires de neurologie	**3) الفحوص التتميمية للجهاز العصبي**
Un examen ophtalmologique avec fond d'œil	**فحص العينين مع فحص قاع العين**
Un EEG électroencéphalogramme	**تخطيط كهربائية الدماغ**
Une radiographie du crâne	**تصوير شعاعي للدماغ**
Un scanner cérébral ou une IRM (imagerie par résonance magnétique)	**تصوير تفرسي للدماغ أو تصوير بالرنين المغناطيسي**
Un EMG (électromyogramme) et une vitesse de conduction nerveuse	**تخطيط كهربائية العضل وسرعة توصيل العصب**

المريض أو العاملين في الحقل الطبي لإجراء الفحوصات اللازمة عند المرض، وبالتالي فلا حاجة لإعادة صياغة التعابير الخاصة بالفحوصات، بل تكفي مقابلتها بالنص الفرنسي حتى يتعوّد الطبيب على استعمالها مباشرة باللغة العربية.

ومن هنا نلاحظ أن **آليات إعادة الصياغة** التي وظفها الباحثون تنقسم إلى فئتين رئيسيتين، وتسيران في اتجاهين متعاكسين: **فالفئة الأولى** تنحو من **التخصيص إلى التبسيط** وتهدف إلى الشرح والإفهام أما **الفئة الثانية** فتنحو من **التبسيط إلى التخصيص** وتهدف إلى التعليم والتثقيف.

وتوجد مصطلحات بقيت في متن المحادثة دون عملية إعادة الصياغة، وهذا لأنها في أغلب الظن معروفة لدى المواطن العادي، كمصطلح السعال والعطاس والشهيق والزفير والنهجة والرعاف والتبول والتغوط والبول والبراز ومصطلحات الأمراض التالية: الشلل والسّل والكزاز وعرق النسا أو الالتهابات كالتهاب القصبات والتهاب اللوزتين والتهاب السحايا والتهاب الوريد والتهاب الحنجرة والتهاب المثانة أو لمركبات الدم كالصفيحات والكريات البيض، وبعض المصطلحات الخاصة بالأسنان كالرحى السفلى والضاحكة والناب والإكليل والثنية (القاطعة الناصفة) العليا، كذلك بالنسبة لأمراض الفم كنزيف اللثة

وطقم الأسنان، أو الحديث عن الجبيرة الجبسية عند الكسر، أو الغرزات عند الجرح البليغ، أو الحديث عن بعض الأمراض الكثيرة الوقوع كالزائدة الدودية والغدة الدرقية.

وأعتقد أن الباحثين لم يعملوا على إعادة صياغة معظم هذه المصطلحات لكونها مألوفة لدى المواطن الجزائري كمصطلح السعال والعطاس والرعاف والجبيرة عند الكسر والغرزة عند الجرح، فتداولها اليومي يغني عن إعادة صياغتها، كما أن استعمال مصطلحات طبية كالسل والكزاز والتهاب السحايا والزائدة الدودية يمكّن المواطن الجزائري من استخدام المصطلح العربي دون اللجوء إلى المصطلح الأجنبي وحثه على فعل ذلك متى سمحت الفرصة, فقد جرت العادة أن يتصل مواطنون من مختلف الدول العربية في المشرق العربي بطبيب معرب نزل ضيفا في حصة تلفزيونية أو إذاعية من التعريف بالأمراض التي يعانون منها وتوضيح أعراضها بلغة عربية سليمة بطريقة سهلة ودون أي إشكالات في التعبير والطبيب بدوره يشخص لهم المرض ويصف لهم العلاج بوضوح دون تحرج من عدم فهم السؤال أو نحو ذلك.

ومن بين المصطلحات الطبية المذكورة في متن المساءلة التي لم يتم إعادة صياغتها هي الأخرى نذكر تلك المتعلقة بالأسنان كـالرحى السفلى والضاحكة والناب والإكليل وأخرى متعلقة بمناطق من الجسم كمنطقة الشرسوف والحفرة الحرقفيّة، ففي هذه الحالة يكفي أن يشير طبيب الأسنان أو المريض بإصبعه إلى السن المتضررة ليتم الإفهام ويتضح المعنى ويترسّخ المصطلح في الذهن. فبالنسبة لمنطقة الشرسوف، يعرف معجم *أكاديميا المصطلحات العلمية والتقنية* الشُرسُوف بأنه: "الجزء العلوي من البطن، بين الأضلاع والخصر" (1998: 205). فهذا المصطلح يعبر عن موضع من مواضع الجسم يكون دائما مسبوقا بتفسير له (منطقة، حفرة ...إلخ) وتعد هذه الطريقة إحدى طرائق إعادة الصياغة في اللغة العربية من شأنها أن تساعد القارئ أو المتكلم على إدراك المفاهيم الطبية المتخصصة إدراكا سريعا ودقيقا.

وفي الأخير، يمكننا القول إن منهجية نشر الثقافة الصحية بلغة معينة ترتكز أساسا على الجمع بين التخصص والتبسيط، باعتبار هذه العملية همزة وصل بين الطبيب المتخصص والمواطن غير المتخصص، ذلك أن النص الطبي المتخصص يتعرض للشرح والتفسير من أجل تبسيطه وجعله في متناول المواطن العادي، فيصبح بإمكان الطبيب أن يمرر رسالته للمريض بلغة مبسطة، ويتمكن هذا الأخير من فهمها للتواصل مع الطبيب بلغة مشتركة، يتم فيها الارتقاء باللغة العربية المتخصصة المكتوبة في مجال الطب إلى لغة منطوقة مبسّطة لا تبتعد في مستواها عن المستوى المكتوب، ويمكن لشرائح المجتمع المختلفة أن تستفيد منها بدءا بالفئة الشبانية المتعلمة وصولا إلى شرائح المجتمع الأخرى.

الهوامش

(1) نهاد الموسى، قضية التحول إلى الفصحى في العالم العربي الحديث، دار الفكر للنشر والتوزيع، دت، ص.224.

(2) الطاهر ميلة، "الازدواجية العربية وأثرها على انتشار الفصحى أو العربية المشتركة"، الفصحى وعامياتها، لغة التخاطب بين التقريب والتهذيب، الجزائر، منشورات المجلس الأعلى للغة العربية، 2008، ص. 182.

(3) نقصد بالنصوص المتخصصة تلك التي يحررها الأطباء ويتداولها طلبتهم.

(4) يتم التواصل بين فئة المتخصصين وغير المتخصصين عن طريق إعادة بناء خطاباتهم بفضل عمليات تضمن في الآن ذاته الاتساق والانسجام داخل النص الناتج. وهذه العمليات كما يؤكد كونسيشاو Conceição (2005: 73) "لها طابع عائدي بما أنها تعيد و/أو تكرر الإثباتات السابقة لتضمن تطوّر الخطاب".

(5) تتم عملية إعادة الصياغة بفضل المبسّطين الذين يعتبرون كمحترفي الكتابة العلمية المبسطة. ويمكن أن يقوم بهذه الأخيرة الباحثون أنفسهم من أجل جعل بحوثهم في متناول الجمهور العريض من غير المتخصصين. وفي هذه الحالة، نلاحظ أن الباحثين قد يشعرون في بعض الأحيان بضرورة الانفتاح على العالم الخارجي وبالتالي الاهتمام أكثر فأكثر بفعل التبسيط، والعمل على ممارسته. غير أن بري Brey (1984) يكشف عن نوع من التحفظ والحذر عند فريق الباحثين لدى ممارستهم لعملية تبسيط النصوص العلمية، فالأمر الذي يعاب على هؤلاء الباحثين أنهم تركوا المجال واسعا أمام محترفي التبسيط الذين شغلوا ميدان نشر الثقافة العلمية.

(6) انظر كذلك مقال سابين بوشرون Sabine Boucheron:

« La langue de l'un, et celle de l'autre : l'entre parenthèses comme aire de reformulation »

ومقال جاكلين أوتييه-روفوز Jacqueline Authier-Revuz:

« Deux mots pour une chose : trajets de non-coïncidence »

وفي الدراسات العربية التي تناولت إعادة الصياغة، نذكر مقال فايزة القاسم:

« Le rôle de la reformulation dans la traduction des textes spécialisés vers l'arabe ».

(7) في إعادة الصياغة التعميمية تعاد صياغة المصطلح، نضع إعادة صياغته (la reformulation/le reformulant) بين قوسين وبالبنط الغليظ، أما في إعادة الصياغة التخصيصية فالمصطلح الطبي (le reformulé) هو الذي نضعه بين قوسين بالبنط الغليظ.

المراجع باللغة العربية:

الخوري، تاتيانا، "إعادة صياغة المصطلحات الطبية بين القديم والحديث"، **مجلة المعجمية**، العدد الرابع والعشرون، تونس، 1428ه/2008م.

دليل المحادثة الطبية، الجزائر، المجلس الأعلى للغة العربية، 2006.

معجم أكاديميا للمصطلحات العلمية والتقنية، انكليزي-فرنسي-عربي، بيروت، لبنان، دار النشر أكاديميا، 1998.

الموسى، نهاد، **قضية التحول إلى الفصحى في العالم العربي الحديث**، دار الفكر للنشر والتوزيع، دت.

ميلة، الطاهر، "الازدواجية العربية وأثرها على انتشار الفصحى أو العربية المشتركة"، **الفصحى وعامياتها، لغة التخاطب بين التقريب والتهذيب**، الجزائر، منشورات المجلس الأعلى للغة العربية، 2008.

المراجع باللغة الفرنسية:

Authier-Revuz, J. (2000), « Deux mots pour une chose : trajets de non-coïncidence », *in* Anderson P., Chauvin-Vileno A., Madini M. : *Répétition, altération, reformulation*, (Actes de colloque international), Presses Universitaires de Franche-Comté, pp. 37-53.

Boucheron, S. (2000), « La langue de l'un, et celle de l'autre : l'entre parenthèses comme aire de reformulation », *in* Anderson P., Chauvin-Vileno A., Madini M. : *Répétition, altération, reformulation*, (Actes de colloque international), Presses Universitaires de Franche-Comté, pp. 113-117.

Brey, Ch. (1984), « Français scientifique et technique à reformuler », Table ronde, *in* Français technique et scientifique: reformulation, enseignement, *Langue Française*, Paris, Larousse, n° 64, pp. 5-16.

Conceição, M. C. (2005), *Concepts, termes et reformulations*, Travaux du CRTT, Lyon, PUL.

El Quasem, F. (2003), « Le rôle de la reformulation dans la traduction de textes spécialisés vers l'arabe », in Mejri Salah : *Traduire la langue, traduire la culture*, sud Editions/ Maisonneuve & Larose, Tunis / Paris, pp. 65-79.

Jacobi, D. (1994), « Lexique et reformulation intradiscursive dans les documents de vulgarisation scientifique », *in* Français scientifique et technique et dictionnaire de langue, *Langue Française*, Paris, Didier Erudition, pp. 77-91.

الفهم وحدود التأويل في اقتباس وترجمة النصوص المسرحية

حميد علاوي - جامعة الجزائر 2

Résumé

La Compréhension des textes littéraires est un facteur déterminant dans toute perception esthétique. On sait bien que les dramaturges algériens avaient, presque tout le temps, recouru au répertoire universel, notamment celui des français, pour satisfaire leur besoin en matière de théâtre. Mais, pour adapter une pièce de théâtre, cela exige non seulement une bonne maîtrise des deux langues, mais encore le don et la capacité de l'interprétation. Alors, les dramaturges algériens avaient- ils ces capacités ? Comment ont-ils procédé pour adapter un théâtre conçu et réalisé pour un public tout à fait différent du leur ? Avaient- ils réussi a faire de ce théâtre étranger une source de création et d'enrichissement du répertoire national ? Cet article essaie d'apporter une réponse à ces questions.

إن الفهم عملية حيوية في تلقي النصوص الأدبية سواء تعلق الأمر بالتلقي الجمالي من أجل المتعة، أو ارتبط بقراءة تحليلية بالاستناد إلى مناهج وآليات نقدية تتأسس على نظريات ومفاهيم محددة. وتزداد أهمية الفهم حينما يتعلق الأمر بترجمة النص المسرحي أو اقتباسه.

وتعتمد ترجمة النصوص المسرحية على عملية الفهم والتأويل، وبهذا تكون فنا إبداعيا يحتاج إلى الموهبة والدراية المعرفية معا، فما هي ضوابط ترجمة النصوص المسرحية وما حدودها ؟ وإلى أي مدى يمكن الاعتماد على الفهم في تأويل النص المسرحي ونقله أو ترجمته إلى لغة أخرى؟

وإن الاقتباس في المسرح يشكل مصدرا يثري منجز العروض المسرحية في عديد المسارح العالمية، بالاتكاء على نصوص أبدعها في الغالب أدباء مبدعون أمثال شكسبير، راسين، موليير، شيخوف، غوركي، لوركا وآخرين. غير أن هذا التوصيف يطرح إشكاليات نقدية عديدة، فما دام الاقتباس عملية فنية تخضع للفهم الذاتي،فإن ذلك يفرز عددا من (الفهوم) للنص الواحد، لذا نتساءل: متى يكون الاقتباس رافدا إبداعيا وضرورة فنية ؟ ومتى يمكن اعتباره خيانة للمؤلف الأول وخروجا عن دائرة نصه ؟ بتعبير آخر: هل هناك ضوابط للفهم وحدود للتأويل في عملية اقتباس النصوص المسرحية ؟

1 - دور الفهم في ترجمة النص المسرحي

يقترب الاقتباس في تعامله مع النص من الترجمة، التي تحظى بأهمية كبيرة في عالم اليوم، فبفضلها يتم تسويق المعرفة من ثقافة إلى أخرى، فكل الخطابات (الأدبية، الثقافية، السياسية والعلمية) تترجم إلى عديد اللغات فتشكل ما يسميه بول ريكور **P. Ricœur**((تشكيل المستقبلين الكونيين)) (1)، وتتحدد على ضوئها العلاقات التي تنبني عليها مصائر الشعوب وسياساتها المعرفية والثقافية.

وإن الترجمة ليست عملية سهلة،ولا تخضع للرغبة (الإرادة السياسية أو الرغبة المعرفية في ترجمة الآثار العلمية والأدبية) فقط، بل إن المسألة في غاية الصعوبة والتعقيد، فكثير من الترجمات ثبت بعد الدراسة والنقد والتمحيص أنها شوهت المعنى وانحرفت به عن أصله ومقصد صاحبه.

وتكمن صعوبة الترجمة في إيجاد المقابلات اللغوية في اللغة المترجم إليها، ولهذا لا تمثل الترجمة عملية نقل النص من لغة إلى لغة أخرى، بل هي عملية حيوية ومعرفية، إنها عملية قراءة وتلق وإبداع

معا. وتُطرح مسألة التأويل والفهم هنا بقوة، فالمترجم يتلقى النص كما يتلقاه القارئ الذي يستمتع بقراءة النص غير أن عمله لا يتوقف عند هذا الحد. وإن منطلق الترجمة هو « اعتبارها فعل قراءة وتأويل»(2)، والمترجم في الأصل قارئ تنطبق عليه شروط التلقي، فهو إما أن يكون أمينا في نقل معاني النص أو محرفا لها.

ولأن الترجمة عملية إبداعية، تلعب الذاتية دورا فاعلا فيها، ولذا نجد ترجمات مختلفة لعمل إبداعي واحد،(رواية أو مسرحية أو قصيدة شعرية)، فقد ترجمت رواية (نجمة) لكاتب ياسين عدة ترجمات تفاوتت في الجودة والمقدرة على إيجاد لغة سردية مماثلة ومناسبة لشعرية النص الأصلي، وهذا يعود إلى اختلاف القدرات اللغوية والفنية للمترجمين.

إن المترجم لا يقوم بعملية تصفيف لغوي، ورصف كلمات مقابلة للكلمات في اللغة الأخرى، بل يقوم بجهد التفسير والتأويل لاستجلاء المعنى، ثم تأتي عملية أقل صعوبة هي نقل كل ذلك إلى القارئ الآخر(القارئ بلغة أخرى) بواسطة التعبير اللغوي.

وإن المترجم وهو ينقل فكر (الآخر) يدعي أو يعتبر أنه فهم مقاصد الكاتب الذي يترجم له، ولذا فهو يقوم بعملية تأويل مقصود لفكر الآخر، وقد يتفق الكاتب الذي ترجم عمله مع المترجم أو يختلف معه، بل قد يثور لأن التأويل ذهب بعيدا في تفسير معاني عمله ومقاصد جمله.

وإن الجهد الذي يقوم به الروائي جهد متعدد تتلاقى فيه معارف وتخصصات مختلفة، لسانية لغوية وفهم للواقع ووعي الوجود، فكما لا تكفي المعرفة اللغوية لكتابة الرواية أو الشعر. فإن معرفة اللغة في حد ذاتها لا تكفي للترجمة الأعمال الأدبية.

وحينما تكون الترجمة عملا إبداعيا متميزا يتم تلقي وتذوق العمل الفني المترجم بالدرجة نفسها التي يُتلقى بها العمل في لغته الأصلية ،مما يعطي الأهمية الفنية والجمالية لعملية الترجمة ،والتي «تحاول أن تترك في قرائها تأثيراً أقرب ما يكون إلى التأثير الذي يتركه النص الأصلي في قرائه، لأنها تسعى إلى نقل المعنى السياقي بقدر ما تسمح به عملية فك الرموز اللغوية » (3)

وتتجنب الترجمة في الغالب النقل الحرفي للمعنى، أو أن تصبح الترجمة عملية شكلية هي البحث عن إيجاد المقابلات اللغوية فقط، بل تظل الترجمة الجادة عملا تأويليا، وفهما خاصا للنص، وهذا الفهم الخاص هو الذي يعدد ترجمات (النص الواحد).

وتلتقي في مسألة التأويل كعمل يسبق الترجمة الهرمنوطيقا بمسألة المصطلحية ***(Terminologie)***. فهذه العملية الأخيرة تحتاج إلى بناء منظومة من المفاهيم التي ترتكز على نظرية معرفية وأدبية واعية بمقتضيات الحقل الإبداعي والعملية التواصلية ذات الأبعاد الفنية والجمالية.

وفي الهيرمينوطيقا ينصب الاهتمام على الإطار الاجتماعي والثقافي والحضاري، وعلى البنية والأنظمة المعرفية التي ينتج في ظلها النص مقارنة بالإطار الذي يستقبل فيه (4).

ويرى امبرتو ايكو ***Umberto Uco*** أن النص يميل إلى آليات كسولة ومقتصدة،ويترك فجوات وفراغات بيضاء يملؤها المتلقي، وهو ما يترك للقارئ المبادرة التأويلية(5).

وهذه المبادرة التأويلية يقوم بها المترجم الجاد بامتياز ، فينقل العمل الفني بمقتضياته الاجتماعية والنفسية والجمالية التي وهبته لغته الأصلية، إلى بيئة ثقافية وفنية جديدة فيقرب العمل إلى أذهان قرائه الجدد دون أن يفقد معالمه الأصلية التي أودعه إياه الكاتب الأول صاحب العمل الإبداعي الذي تُرجم.

2 - الاقتباس المسرحي وعلاقته بالتأويل

لم يكن المسرح فنا متجذرا في الثقافة العربية ،ولذا لما بدأ هذا الفن يرسي دعائمه في البلدان العربية بفضل المثاقفة ،وتأثر العرب بما يجري في الغرب من مظاهر أدبية وفنية كانت المسرحيات الغربية هي النموذج الذي يحتذى ويقلد ، فكانت مسرحية (**البخيل**) للمسرحي الفرنسي موليير ***Molière*** مثلا مادة للاقتباس من قِبل العديد من المسرحيين العرب أمثال اللبناني مارون النقاش والجزائري رضا حوحو وغيرهما.

وفي المقابل نشطت حركة نقل أعمال المسرح الغربي إلى الجمهور العربي من خلال الترجمة، فظهر التعريب وهو ترجمة تقوم على نقل البيئة التي تدور فيها حوادث المسرحية الغربية إلى بيئة عربية عصرية،وكان ذلك يقتضي تعديل أسماء الشخصيات لتتلاءم مع النطق العربي، كما كانت الأحداث تعدل لتتلاءم مع العادات السائدة في المجتمعات العربية، فقد ترجم جلال عثمان وفق هذه الطريقة وعلى شكل الزجل مسرحيات عديدة من بينها (**البخيل**) **(6).**

ويرى توفيق الحكيم أن الاقتباس لدى كتّاب المسرح العربي مختلف عما هو عليه في المسرح الأوروبي والأمريكي المعاصر، بحيث يكاد يكون كتابة تبتعد عن الأصل، وكان الاقتباس مدرسة لتمرين كتاب المسرح وإتاحة الفرصة لمن أراد منهم أن يجرب قوة جناحه في المستقبل ليطير بمفرده **(7).**

وذهب يوسف نجم إلى أن التعريب يقوم على نقل البيئة التي تدور فيها حوادث المسرحية إلى بيئة عربية عصرية أو تاريخية، وتعدل تبعا لذلك أسماء الشخصيات وطبائعها ومُثُلها ورغباتها وتصرفاتها بما ينسجم مع طبيعة البيئة التي نقلت إليها **(8).**

وقد يكون الأمر مقبولا بالنسبة للمسرحيين في بداية تاريخ المسرح العربي خلال القرن التاسع عشر، لكن هذه الظاهرة تبدو غير مقبولة اليوم، في وقت بدأت الثقافة المسرحية في العالم العربي تحقق بعض التراكمات في التجارب ما يؤهلها لأن تنتج كتابا مسرحيين متخصصين ومخرجين متميزين لا أشباه مخرجين وأنصاف كتاب، هم ظل للمخرجين الغربيين. كما أن المسرح العربي يعيش أزمة النص بقوة، وقد عقدت العديد من الملتقيات لدراسة أسباب هذه الظاهرة، والتي ولدت ممارسات غريبة في الكتابة المسرحية مثل الاقتباس الجماعي، الذي صار سمة مميزة لمسارحنا اليوم، بدل أن تنتج الحركة المسرحية كتاب النصوص الدرامية المناسبة للمقتضيات الفنية والجمالية التي يتطلبها المسرح العربي اليوم.

وبشأن مسألة فهم العمل المسرحي، كثيرا ما يتوقف الفهم عند النص، وإن كثيرا من النقاد المسرحيين يتعاملون مع أدبية النص المسرحي، ولا يتجاوزون ذلك إلى العرض المسرحي وخصوصياته الفنية ومقتضياته التقنية، وهو ما يطرح العديد من الإشكاليات الابستيمولوجية والمنهجية ويكرس قصورا في فهم العمل المسرحي.

وقد اشتكى باتريس بافيس ***Patrice Pavis*** وهو ينظر إلى البعد التداولي للمسرح من هذه النظرة الاختزالية للعمل المسرحي إلى نص أدبي، حيث يرى أن التداولية اللسانية « تتجه نحو أخذ النص الدرامي وحده بعين الاعتبار مقلصة العرض إلى نص. ومن السهولة، في الواقع، نقل الدراسات التداولية، للبرهنة في الخطاب، إلى مستوى النص الدرامي وتبقى النتائج المستخلصة جد صحيحة بالنسبة لهذا النص الخصوصي وليس بالنسبة للعرض ككل. » **(9)**

وكان المسرح الجزائري من المسارح العربية السباقة إلى توظيف الكثير من الأحداث والشخصيات التاريخية مثل هارون الرشيد، وعنترة، والحجاج تأثرا بالمسرح العربي في مصر والشام ،كما وظفت التراث الشعبي من خلال حكايات حجا،وكان أول عرض مسرحي بالمقاييس الحديثة هو عرض (**جحا**) لعلالو في العشرينيات من القرن الماضي**(10).**

واستلهم المسرح أيضا الحياة ووقائعها مقدما شواهد تاريخية كبيرة عن نمط الحياة في الجزائر أثناء منتصف القرن التاسع عشر، حيث يقدم النص المسرحي (**نزاهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة طرياق في العراق**) للكاتب المسرحي الجزائري ابراهام دنينوس، عام **1847** صورة للحياة في القصور والحدائق بالجزائر العاصمة أثناء العهد التركي **(11).**

ويبدو اهتمام الجزائريين بالفنون الأدائية الشعبية مقبولا، حيث يقدم الرحالة الألماني هاينريش فون مالتياس، شهادة دالة على إقبال الجزائريين في قسنطينة على مشاهدة حلقة من حلقات خيال الظل وهم في حالة من الفقر المدقع ،لكن ذلك لم يثنيهم عن التعلق بهذا الفن **(12)**، الذي كان منتشرا في أماكن أخرى من الجزائر**(13).**

وتؤكد شهادات أخرى أن (فن القراقوز) استعمل خلال نهاية القرن التاسع عشر لانتقاد الاحتلال الفرنسي في صور ساخرة، وهو ما اضطر الفرنسيين لإصدار قرار إيقاف عروضه في الجزائر خلال عام **1843(14)** . أما توظيف أحداث الثورة التحريرية في المسرح، فلا يقل استقطابا لعناية المسرحيين من توظيف التراث، فالمسرح فن جماهيري ذو اتصال مباشر بالناس، لذا شددت السلطات الاستعمارية الرقابة على عروضه، وتم إيقاف العديد منها، ومتابعة المسرحيين، ولذا لم تستطع جبهة التحرير الوطني أن تؤسس فرقتها للمسرح إلا خارج البلاد ،وهي الفرقة التي رأت النور عام **1958** بتونس وأسندت مهمتها للراحل مصطفى كاتب.

3 ـ من القصة إلى المسرح: الاقتباس بين الأجناس الأدبية

ونقف هنا عند نص مسرحي مستلهم من نص سردي، يتكئ هو الآخر على أحداث الثورة التحريرية، والنص السردي للطاهر وطار بعنوان (**الشهداء يعودون هذا الأسبوع**)،الصادر ضمن المجموعة القصصية التي تحمل نفس العنوان. وتقع أحداث القصة بعد الثورة التحريرية، وتتأسس على رسالة غريبة تصل الشيخ مسعود والد الشهيد (مصطفى). والتي فيها كل مواصفات الرسالة الحقيقية غير أن ما جاء فيها غريب، فصاحبها شهيد ـ مصطفى ـ يخبر والده بعودته وعودة كل شهداء القرية الذين هم أحياء عند ربهم يرزقون. ولم يشك الشيخ مسعود في هذا الموضوع، وأراد أن يقنع به أهل القرية أيضا. ولهذا أخذ يتنقل من مكان إلى آخر، وكلما صادف شخصا أخبره بالحادثة، وسأله عن رأيه في ذلك. فهو يلتقي الشيخ المسعي ويسأله عن موقفه لو أن أحدا أخبره أن ابنه الشهيد قد عاد ، فيرد المسعي في هذا الحوار:

ـ اقسم بالله العلي العظيم ،أن خيال ابني لم يفارق عيني قط منذ سبع سنوات، كلما وضع الغذاء أو العشاء، رحت أبحث عنه يمنه أو شمالا منتظرا التحاقه بي. كلما انفتح الباب اهتز قلبي وقلت هو، كلما وقف أحد عند رأسي، انتظرت طلعته. لو يعود لنا الشيء العزيز الذي افتقدناه ونموت نحن، حياتنا بدونهم يا العابد ـ يا ابن أمي ـ ،لا معنى لها.

فيرد مسعود الشاوي :

ـ إنني أتحدث جدا يا المسعي.

ـ أوتراني أهزل. وهل المقام مقام هزل يا رجل؟عندما يتعلق الأمر بالشهداء، يصبح في غاية من الجدية.

ـ تصور أن برقية أتتك الساعة تخبرك بمقدمه غدا أو بعد غد !؟

ـ أفرح وأقيم الأعراس طبعا.

ـ فكر جيدا .

ـ في الحقيقة ، عودة متأخرة،مثل هذه تترتب عنها مشاكل كبيرة، مشاكل عويصة. لو كانت في السنتين الأوليين للاستقلال لكانت معقولة. أما الآن بعد كل هذه السنوات، فالمسألة تتطلب تفكيرا جديا كما قلت لك **(15).**

وحينما يفترقان يقول المسعي في نفسه :

ـ خف عقله. في طريق الجنون. الناس تسير إلى الأمام ،وهو ما يزال مشدودا إلى الماضي، يتحسر على ابنه...**(16).**

ولا يجد الشيخ مسعود آذانا صاغية، تأخذ مأخذ الجد ما يقول، وإذا سلم أحدهم جدلا بذلك وناقش الموضوع في عمومه لا حدوثه ،فإنه يبصره بالمشكلات الإدارية الكبيرة التي ستعترض سبيل الشهيد العائد إلى الحياة مثلما يتضح في هذا المقطع الحواري بين منسق قسمة قدماء المجاهدين والعابد :

العابد: أتدري ما قال لي شيخ البلدية؟

ـ لا

ـ على الشهداء أن بعثوا للحياة أن يكافحوا من أجل حذف أسمائهم من سجل الأموات ،طوال حياتهم .

ـ... ماذا تريد أن يقول أكثر؟

ـ وهل تدري ما قاله منسق القسمة؟

ـ لا والله.

ـ يقدم لهم ملفات طلب الانخراط وبعد الدرس يقبلهم كمشتركين.

ـ اسمع يا عمي العابد.قلبي ممتلئ حتى الفيض،لا تزد عليه،يقول المثل : حيثما شاء الحي وجه راس الميت،والحي هو القانون،هم الساهرون على تطبيقه...**(17)** .

هذه المعاني نجدها في المسرحية التي اقتبسها امحمد بن قطاف عن قصة وطار، واحتفظ بعنوان(**الشهداء يعودون هذا الأسبوع**)، وقد تقيد بمعظم الأحداث الواردة في القصة، بل لا يزيد في بعض الأحيان عن نقل الحوار من العربية الفصحى إلى العامية. وفي نص (ابن قطاف) تبرز فكرة التنكر للشهداء بقوة ،حيث لا يستبعد المانع أن تدخل القضية إلى أروقة العدالة لإثبات وجود وحياة الشهداء العائدين ، يقول (المانع):

ـ ... تتقدم لهم ملفات يعمروها ... وإذا توفرت فيهم كل الشروط والمقاييس انتاع التضحية والكفاح الدائم المستمر من اجل الصالح العام ... ذاك الوقت ما كانش مشكل ...مرحبا بهم .

العابد : الشهداء ؟

المانع : واش تحب أكثر ؟ الناس الكل سواسية أمام القانون يا العابد **(18).**

وتوظف تيمة عودة الشهداء للحكم على فترة ما بعد الثورة ،أي الاستقلال، ولذا تستقي لفظة (الشهداء) ككلمة مفتاح في العنوان بالنسبة للقصة والمسرحية معا، معناها من المشاهدة والملاحظة والمراقبة والمحاسبة، لا الاستشهاد وما يتبعه من الخلود في النعيم المقيم، بالرغم من ورود هذا المعنى أيضا وإلحاح النص المسرحي وكذا السردي على توكيده من خلال التناص مع الآية الكريمة ((ولا تحسبن الذين قُتلوا في سبيل اللهِ أمواتا بل أحياء عند ربهم يرزقون)) . فمعنى الشهادة في النصين أقرب إلى معنى الآية الكريمة : (ملةَ أبيكم إبراهيم هو سماكم المسلمين من قبلُ وفي هذا ليكون الرسولُ شهيدا عليكم وتكونوا شهداءَ على الناس) الحج، الآية 78.

فرجوع الشهداء بعد مرور سنوات من استشهادهم يأتي ليقف هؤلاء على ما آلت إليه الأمور، حيث انصرف رفاق الأمس إلى ملاذ الدنيا الجديدة مستفيدين من الماضي الثوري كثيرا،وفي بعض الأحيان مستفيدين من استشهاد الأبناء مثلما هو حال المسعي.

ويعمق نص بن قطاف اختلاف الرؤية بين مسعود الوفي لعهد الشهداء، وأهل القرية المنصرفين إلى الدنيا ودواعيها من خلال قضية (الانتظار) التي لم تكن موجودة في القصة. فالمسئولون في القرية ينتظرون وصول المسئولين السامين من العاصمة، والشيخ العابد ينتظر عودة الشهداء، وقد ركز بن قطاف على التداخل في مسألة الانتظار، وكأننا في (**ملهاة الأخطاء**)،حيث يعتقد العابد أن المسئولين مثله ينتظرون الشهداء ،وكان كل من يتحدث إليه العابد يعتقد أنه يعني بالوصول وصول وفد العاصمة لا وفد الشهداء :

ـ العابد : صباح الخير ... راكم توجدو لهم؟
السبتي : الواجب يا عمي العابد ... لا زم نقومو بهم ونرحبو بهم
العابد : الله يفرحك كيما فرحتني... تعرف أنت الاول اللي قلت نرحبو بهم .
السبتي: علاه ما همش خاوتي ،وهما السابقين؟
العابد : عندك الحق يا السبتي ،سبقوا وفازوا ...
السبتي: الله يجعلْ يرضاو علينا هذا ما كان **(19).**

وبالغ نص بن قطاف في إبراز هذا التباين في الموقفين، لإظهار غياب الانسجام في الرؤية بين الفريقين أثناء الاستقلال، حيث طغت الأنانية على سلوك كثير من الناس، وأغرتهم المنافع العاجلة وأنستهم الروح الوطنية التي تسامت إلى المثالية أيام الثورة .

وتتجلى الرؤية المثالية أيضا من خلال حديث قدور عن الشهيد مصطفى، إذ يعطيه أوصافا سامية تشكل علامات مناسبة لرمز الشهيد يقول :

ـ كانت ليلة قمرها ضاوي تقول نهار ...كان ضاوي البرنوس على اكتافه ... متقدم كالسبع الله يبارك**(20).**

فالصورة الماثلة هي صورة الطهر والأصالة من خلال البرنوس الذي يرمز إلى الثقافة الجزائرية الأصيلة، وهو رمز الدفء والأمان، ولذا نجد خديجة تتحدث عن برنوس مصطفى، الذي غطاها به،وتتحدث عنه أيضا لما أصيب وأخذت تمسح دماءه به ،فيمتزج اللون الأحمر

لون الدم باللون الأبيض لون البرنوس. وحينما يجد العابد خديجة تمسح اللوحة الرخامية الحاملة لأسماء الشهداء، يدثرها ببرنوسه كما فعل معها من قبل ابنه مصطفى.فهذا الفعل يؤكد التواصل والانسجام بين الشهيد مصطفى ووالده. والبرنوس هنا يرمز إلى الأمان والعناية وخديجة هي الجزائر التي يجب أن تحفظ وتصان برداء الأمان.

وقد أعطى بن قطاف لنفسه هنا مطلق الحرية في إضافة هذا الحدث (تلميع اللوحة الرخامية) وتغطية خديجة بالبرنوس، فكان حدثا يضيف جديدا لموضوع المسرحية، فتنظيف اللوح تنظيفا ماديا يتبعه من الناحية المعنوية إعادة إظهار رسالة الشهداء ووجودهم الذي تناساه الناس وأصدقاء الأمس الثوري.

كما أن اختيار الأسماء في حد ذاته تم بعناية كبيرة ،فمصطفى قد اصطفاه الله شهيدا،كما أنه يشير إلى اسم واحد من أبرز شهداء الجزائر، الشهيد البطل مصطفى بن بولعيد،أسد الأوراس ، والقصة والمسرحية تشيران إلى الشيخ مسعود (الشاوي) أي من هذه المنطقة أيضا.

وفي القصة ، بعد استحالة التفاهم والتواصل مع أهل القرية يلجأ العابد إلى الانتحار، ويكتشف أهل القرية أن الرسالة التي عند العابد رسالة حقيقية:

- تناول قائد الوحدة الرسالة وتمتم :

- إنها فعلا .. سبحان الله العلي العظيم **(21).**

أما عند بن قطاف، فالشيخ العابد يذهب إلى المحطة ليستقبل الشهداء الذين يأتون في قطار حسب توقعاته أو تخيلاته، فهو يعترض طريقه ليقف بالمحطة، لكنه لا يتوقف ويجره معه حتى يهلكه.ففي نص بن قطاف تلطيف لطريقة (الموت) بدل الانتحار الاضطراري بعدما وجد التواصل مع أهل القرية شبه مستحيل. وقد اكتشف المسئولون أن هناك خطأ ، فموعد مجيء المسؤولين من العاصمة إلى قريتهم ليس اليوم بل غدا ،ولذا لم يتوقف القطار فقتل الشيخ العابد.

إن المسرحية وإن بدت في البداية ظلا للنص السردي فقد عرفت كيف تقدم رؤية فنية مختلفة وتستجيب لمقتضيات التمثيل والأداء.. وقد حوّل ابن قطاف النص وطوعه لمتطلبات المسرح من خلال تلوين المواقف بالسرد المفعم بالشاعرية على لسان الحاكي وبالحوار الحي لشخصيات قوية دراميا. لذا كان اقتباسه إضافة واستلهاما فنيا ، مع توخي الاقتراب من النص الأصلي والوفاء له.

وقد حققت هذه المسرحية نجاحا كبيرا في نهاية الثمانينات من القرن الماضي بفضل مستوى هذا النص والإخراج والتمثيل أيضا. لكن لا يجب أن ننسى أيضا أن نجاح قصة وطار كان سببا مباشرا وقويا في نجاح المسرحية جماهيريا ، فكان العطاء بين العملين (القصة) و(المسرحية) قويا جدا ،ويمثل بعدا تداوليا مثيرا في مجال اقتباس النصوص بين الأدب والمسرح ،ولعل هذا النجاح هو ما جعل الصحافة الجزائرية تتبنى العنوان (**الشهداء يعودون هذا الأسبوع**) وتوظفه لسنوات طويلة، كتناص لغوي وثقافي قوي الحضور والدلالة.

الإحالات :

1 - ينظر فرنسوا راستيي. فنون النص وعلومه .ترجمة إدريس الخطاب.دار توبقال للنشر.المغرب.الطبعة الأولى2010، ص : 39

2 - د/ محمد الديداوي، الترجمة والتواصل، المركز الثقافي العربي، المغرب ط 1 - 2000 ص 21.

3 - ينظر سيزا قاسم.القارئ والنص من السيميوطيقا الى الهيرمينوطيقا.عالم الفكر المجلد الثالث والعشرون.العددان الثالث والرابع . 1995 المجلس الوطني للثقافة والإعلام الكويت.ص:254

4 - ينظر المرجع نفسه ص: 255

5 - ينظر Correspondance.volume3 numero2nov1997 p 14

6 - ينظر محمد كمال الدين. رواد المسرح المصري.الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر.مصر.د ط1970.ص:56

7 - ينظر توفيق الحكيم. حياتي. دار الكتاب اللبناني بيروت لبنان.ط 1 .1974.ص:222

8 - ينظر د. يوسف نجم. المسرحية في الأدب العربي الحديث،دار الثقافة بيروت لبنان،1967، ط2 ، ص:197

9 - Pavis, Patrice, Dictionnaire du théâtre Messidor/Editions Sociales, Paris, 1978p,.297

10 - مسرحية لعلالو لم تنشر ،وقد عرف موضوعها من خلال مذكرات علالو المكتوبة باللغة الفرنسية ،والتي ترجمها إلى العربية د. أحمد منور .

11 - ابراهام دنينوس. نزاهة العشاق وغصة المشتاق في مدينة طريق في العراق. تحقيق وتقديم مخلوف بوكروح . منشورات الجزائر عاصمة الثقافة العربية 2007.

12 - ينظر هاينريش ف مالتسان.ثلاث سنوات في شمالي غرب افريقيا.ترجمة د.أبو العيد دودو.الشركة الوطنية للنشر والتوزيع.الجزائر 1980،ج3، ص: 63و64

13 - ينظر .
Landau , Etudes sur le théâtre et le cinéma arabes p45

14 - ينظر
Arlette Roth Le théâtre algerien f/Maspero/paris p 15

15 - الطاهر وطار .الشهداء يعودون هذا الأسبوع . المؤسسة الوطنية للكتاب .ط2 . 1984. ص: 152-.153

16 - المصدر السابق.ص: 153

17 - المصدر السابق.ص: **166**

18 - امحمد بن قطاف . الشهداء يعودون هذا الأسبوع (مخطوط) .ص: 21

19 – المصدر السابق. **ص :26**

20 - المصدر السابق. ص:42

21 - الطاهر وطار .المصدر السابق. ص :193

***

محاولات التأصيل في المسرح العربي المعاصر

سمية زباش -جامعة الجزائر2

الملخّص:
تحاول هذه المقالة تسليط الضوء على بعض المحاولات المعروفة في مجال تأصيل المسرح العربي. أعني بذلك تلك الدعوات التي ظهرت في ستينيات القرن العشرين على يد بعض رجالات المسرح، من المبدعين والنقاد في سبيل تأصيل المسرح العربي، وتجذيره في الثقافة العربية. وتكتفي هذه الدراسة، بالتركيز على محاولات ثلاث، لها أثرها، وأهميتها في التجربة المسرحية العربية (يوسف إدريس، توفيق الحكيم، سعد الله ونوس) . وما يلاحظ على هذه المحاولات التأصيلية، أنها جاءت - في أغلبها- كنوع من الرد على حملات التشكيك في هوية المسرح العربي وأصالته. لذا كان من الطبيعي، أن يضع أصحاب هذه الدعوات نصب أعينهم، ضرورة القطيعة مع التراث المسرحي الغربي، أو بالأحرى، مع الشكل المسرحي الغربي، ومن ثمّ العودة إلى التراث العربي بمختلف أشكاله ومظاهره، والبحث فيه عن شكل أصيل، يمكن أن يحلّ محلّ الشكل الغربي، ويكون بديلا عنه. وقد أفرز البحث والتنقيب في التراث، عدة أشكال شعبية منها، السامر الذي كان عنوان دعوة يوسف إدريس، والحكواتي وما شابهه بالنسبة إلى دعوة توفيق الحكيم. بينما اتخذ المرتكز التي اعتمدت عليه دعوة سعد الله ونوس منحى آخر، تمثّل في مسرح التسييس (المفتوح). غير أن ما يمكن قوله عن هذه الدعوات - رغم أهميتها- أنها ظلّت مجرد محاولات فردية، وأصوات متفرقة هنا وهناك، ولم تستطع أن تتبلور، وتشكل اتجاها قائما بذاته.

Résumé
Cet article aborde un sujet qui a coulé beaucoup d'encre dans le domaine du théâtre depuis les années soixante du siècle dernier. Il s'agit des efforts effectués par les dramaturges arabes, afin de trouver une forme théâtrale arabe. Et pour cela, il était nécessaire que ces derniers coupent avec le théâtre occidental et sa forme classique traditionnelle, qui représentait depuis des siècles un modèle à suivre. Ainsi, le retour au patrimoine culturel arabe, et surtout populaire, était l'une des caractéristiques qui ont distingués le travail de ces dramaturges, d'où l'importance de ces expériences dans le cadre de la recherche d'une forme théâtrale. Mais, il faut noter en général, que ces expériences, restent de simples voix individuelles, dispersées ici et là, sans continuité.

مسألة التأصيل من المسائل الحديثة، يعود تاريخ ظهورها إلى ستينيات القرن العشرين، خصوصا عندما ارتفعت الدعوات إلى ضرورة نبذ المسرح الغربي وأشكاله المختلفة، ومحاولة البحث عن مسرح عربي متميز، ينبع من الواقع العربي، ويعبّر عن وجدان شعبه وظروفه. وقد ركّز أصحاب هذه الدعوات على الشكل الفني كمسألة أساسية بالدرجة الأولى، وأولوها عناية خاصة، منطلقين، في ذلك، من أن سبب تخبّط العرب وعجزهم عن تحقيق نتاجات مسرحية أصيلة، يرجع – أساسا- إلى انسياقهم وراء تقليد الأشكال المسرحية الغربية دون وعي منهم بأنها نابعة من واقع اجتماعي وحضاري مختلف، ولا يمكنها أن تعبّر إلا عن ذلك الواقع. وبهذا يصبح تأصيل المسرح العربي مرهون بنبذ الأشكال الغربية التي لا تعبّر إلا عن مجتمعاتها، والبحث عن أشكال فنية يمكنها أن تضمن للنتاجات المسرحية العربية هويتها القومية. وهذا ما عبّر عنه فرحان بلبل تعبيرا واضحا في قوله:" إن أردنا (الهوية) العربية لمسرحنا، فلنحافظ على الأصول المسرحية التي هي عماد هذا الفن. لكن يجب أن نضعها في أشكال منبثقة عن مضموننا نحن وواقعنا نحن..." [1]. وهو ما أكدّه عبد الله شقرون أيضا، حين حاول بيان مفهوم المسرح الأصيل المنشود معتبرا أن "المضمون ليس هو المقصود في باب الأصالة"، بل "إن الشكل هو الذي يحدد المسرح العربي الحق."[2]

وبهذا فإن التأصيل لا يتحقق من خلال مضامين المسرحيات، ومواضيعها وغيرها من عناصر البناء الدرامي، بل يتجاوز ذلك، إلى كيفية معالجة هذه المضامين. فقد أشار يوسف إدريس إلى ذلك في معرض تقويمه للنتاجات المسرحية العربية في فترة الخمسينات وما بعدها، حيث يقول: "إن هذه النهضة المسرحية

الجديدة جاءت لتضيف دورا جديدا إلى بناية أسسها أوروبية فرنسية معرّبة..." [3]، مؤكدا بأنه "لا يكفي لإيجاد مسرحنا المصري - على حد تعبيره- أن نعثر على الموضوع المسرحي، وإنما يجب أن نخلق لهذا الموضوع الشكل المسرحي النابع منه والملائم له والذي يستطيع إبرازه وتقديمه إلى أبعد وأوسع مدى." [4] لذلك فلا عجب إذا وجدنا الكتاب المسرحيين يضعون الشكل الغربي التقليدي موضع الشك، في محاولة منهم للبحث عن المسرح، أو الشكل البديل الذي ينبع من الثقافة العربية. فقد راحوا، تبعا لذلك، ينقبون في التراث العربي عن فنون التعبير التي عرفها الأسلاف. ووقفوا عند مختلف التجمعات الاحتفالية التراثية باعتبارها المنطلق لتحقيق المسرح المنشود، وبعثوا الظواهر التراثية الشعبية، خصوصا تلك التظاهرات الشعبية التي ارتبطت في الثقافة العربية بالفرجة والاحتفال، كالحكواتي والمداح والكراكوز وسلطان الطلبة والحلقة... مؤكدين على المدى المسرحي الذي تتوفر عليه. ولكن جهود هؤلاء المسرحيين لم تقف عند هذا الحد، بل تجاوزته إلى محاولة التنظير، وذلك من خلال طرح جملة من البيانات المسرحية [5] التي أوضح فيها أصحابها منطلقاتهم، وأهدافهم من هذه الدعوات. ومن بين هؤلاء جميعا، يوسف إدريس ودعوته إلى مسرح السامر، وتوفيق الحكيم ودعوته إلى القالب المسرحي، وسعد الله ونوس والدعوة إلى المسرح المفتوح أو (مسرح التسييس)، وعبد الكريم برشيد والدعوة إلى المسرح الاحتفالي، وروجيه عسّاف والدعوة إلى مسرح الحكواتي. وسوف نقتصر، هنا، على جهود بعض هؤلاء المسرحيين فقط (يوسف إدريس، توفيق الحكيم، وسعد الله ونوس)، لأن مثل هذا الموضوع يحتاج إلى بحث خاص.

- يوسف إدريس

لقد كانت البداية في عام 1964، عندما نشر يوسف إدريس (1927-1991) مقالاته الثلاث،[6] التي دعا فيها إلى ضرورة خلق شكل مسرحي مصري، ينبع من الموضوع المسرحي ويلائمه، ويستطيع إبرازه وتقديمه.[7] وأشار، بالتحديد، إلى المسرح الشعبي المعروف بـ "السامر"، [8] الذي يُعتبر، في نظره، شكلا مصريا أصيلا. ودعا إلى ضرورة العودة إليه، باعتباره فنا يعود في نشأته إلى الريف المصري، ويعبّر عن بيئاته الشعبية. الأمر الذي يجعله قادرا على تحقيق المسرح البديل عما هو سائد من أشكال وقوالب غربية لهذا الفن. ثم كتب مسرحيته "الفرافير"، [9] كتطبيق لهذا الشكل، السامر، وانطلق فيها من الفرفور، باعتباره الشخصية الرئيسية في حفلة السمر، وحاول أن يقدم نموذجا لشخصية كوميدية شعبية منغرسة في الوجدان الشعبي، لما تتميّز به من صفات. ويتجلى ذلك في قوله: "ففرفور هذا أو زرزور ليس في، نظر يوسف إدريس، ممثّلا بالمعنى الذي نفهمه الآن من كلمة ممثل، لأنه في حقيقته أيضا وفي حياته العادية فرفور. إنه ظاهرة اجتماعية موجودة في كل زمان ومكان..."، وهو "الإنسان الساحر بسليقته وبطبعه... ". بل تعد الفرافير بالنسبة إليه، نتاج طبيعي للمجتمعات بحيث لا يمكن الاستغناء عنها "... فالفرافير هم ساعات الشعب المضبوطة التي عليها تضبط حياتهم... والجماعات البشرية حين تنتج من بين الآلاف أفرادها فردا وظيفته الأولى وعمله أن يرى حياتها ويراقبها ويتذوقها؛ إذ الآخرون مشغولون تماما بمزاولة هذه الحياة، لتستطيع الجماعة بعدئذ، أن تلتئم وتقضي كل حين ليلة تسمع فيها رأي هذا الذواقة الجريء الذكي الوهاج الصريح صراحة قد تخدش حياء المستحين فيهم. ولسانه يشملهم جميعا ومن أكبر كبير إلى أصغر صغير."[10]

ولتأكيد أصالة "الفرفور" في المجتمع المصري، وإثبات خصوصيته، وتميّزه، راح يوسف إدريس يعقد مقارنة سريعة بين السامر والكوميديا ديلارتي، بيّن من خلالها اختلاف السامر عن "الكوميديا ديللارتي"،[11] خصوصا من حيث الشخصيات. فشخصية "فرفور"، حسبه، تختلف عن الشخصيات النمطية في هذا اللون من الملاهي الذي يعتمد على الأقنعة. كما أن شخصيات (ممثلين) الكوميديا ديلارتي

متعددة، بينما يقتصر السامر على شخصية (ممثل) واحدة، هي "فرفور". ومع ذلك، فإن هناك كثيرا من أوجه الالتقاء بين هذين الشكلين الهزليين. وقد عمد يوسف إدريس إلى كتابة مسرحية "الفرافير"، سعيا منه لتحقيق الشكل المنشود.

غير أن ما يلاحظ على هذه المسرحية ذات الأصول الشعبية المحلية (المصرية) كما يزعم صاحبها، هو عدم قدرتها على التخلص من الأصول الغربية. فقد "جاءت، على حد تعبير حياة جاسم، مثقلة بتأثيرات مسرح العبث واللامعقول على وجه العموم، وبمسرحية (في انتظار جودو) [12] لبيكيت، على وجه الخصوص، وذلك في فلسفتها وشخصياتها وشكلها." [13] فضلا عن أن صاحبها قد اختزل المسرح كله، في شخصية واحدة، هي شخصية الفرفور، وكأننا به يريد أن يقول إن هذا هو كل المسرح المصري. ثم إن الاعتماد على شخصية واحدة، لا يمكن أبدا أن يؤسّس مسرحا. ولعل هذا ما جعل هذه التجربة غير قابلة لأن تتكرر،[14] وأن تتجدد؛ لأنها "راهنت على الجزء دون الكل. وعلى الثابت عوض المتحوّل، كما أنها ركزت على ما هو خاص، وأغفلت عن العام والمشترك."[15]

وإذا كان يوسف إدريس قد وقف، في تجربة السامر، عند حدود "الفرافير"، ولم يتجاوزها، فثمة تجربة أخرى لا يمكن إغفالها، في هذا الصدد، ويتعلق الأمر بمسرحية "ليالي الحصاد" (1967) لمحمود دياب، التي لجأ فيها صاحبها إلى شكل السامر أيضا، ليجعل منه شكلا قادرا على احتضان قضايا واقعية ومعاصرة. يحدثنا محمود دياب عن تجربته هذه، فيقول: "عندما قرأت ما كتبه يوسف إدريس في مجلة (الكاتب)عن ضرورة البحث عن شكل مسرحي مصري، لم أجد في نفسي في البداية تجاوبا مع هذه الدعوة. ذلك أني كنت أرى أن المسرح هو المسرح بأبعاده المعروفة وقواعده المستقرة. وحتى لو وُجد الشكل الفني المصري الذي يمكن أن يتطور ليصبح مسرحا، فهو في صورته النهائية لن يخرج عن المسرح المعروف. وحدث أن كنت في زيارة للقرية وفكرة (ليالي الحصاد) تدور برأسي، فوجدتني أجلس ذات ليلة في حلقة من أهل القرية نتسامر، فجأة شاهدت بعض الأشخاص يقلّدون البعض الآخر... وهنا تمثّل أمامي المسرح المصري كاملا، في بساطته المتناهية، وحيث يقدم المشخّصون كل المواقف الإنسانية المتعددة، ويصوّرون الناس، والأشياء في حركات مجردة موحية، تنبع مباشرة من الخاطر بلا قيود من منطق أو تقنين... ". [16] فالمسرحية، في حد ذاتها، تطرح قضية الشكل المسرحي، عبر مجموعة من الفلاحين الذين بدؤوا في قضاء ليلة السمر بعد يوم متعب في عمل الحصاد. في هذه الليلة يبدأ السمر بالضحك والحكايات البسيطة، لتتسع الحلقة، ثم يقوم بعض السامرين ليشخّص أفعال أحد أفراد القرية.
ومن خلال هذا التشخيص العفوي، يتطور الحدث المسرحي من مجرد لعبة بريئة إلى طرح قضايا معيشية كلها صدق وأصالة. وقد حاول المؤلف أن يحرر شخصياته، لتنطلق في الحوار بكل تلقائية، بحيث جاءت المسرحية تجمع بين الشعبية من خلال لغتها، وأسلوبها وبساطة أحداثها، وبين الأصالة التي تأكدت من خلال ما قدّمه شبان القرية من أحداث يعيشونها يوميا. وإلى جانب كل هذا، فإن المؤلف سعى إلى جعل هذه الصيغة مفتوحة، وقابلة للامتداد. فرغم انطلاق المسرحية من السامر الريفي، إلا أن هذا لم يمنعها من الاستفادة من بعض تقنيات المسرح الحديث، كتوظيف المسرح داخل المسرح (Play within Play) على نحو ما يدعو إليه الكاتب المسرحي الإيطالي لويجي بيرانديللو (l.Pirandello) (1867- 1936)، والكوميديا المرتجلة، إلى جانب استفادتها من دعوة يوسف إدريس إلى مسرح السامر كما أشرنا إلى ذلك آنفا. فهي "تعد تطبيقا جيدا لما نادى به ليس كتقنية مسرحية فقط، وإنما كظاهرة شعبية منغرسة في الوجدان الشعبي." [17] ويؤكد جلال العشري بدوره أهمية هذه المحاولة في قوله: " ثمة فارق كبير بين الكاتبين: يوسف إدريس ومحمود دياب، الأول تكلم عن السامر باعتباره الشكل المسرحي البداني الذي تبلور لدى الغالبية العظمى من جماهير شعبنا في الريف والقرى.. أما محمود دياب، فمستفيد استفادة

واضحة مما دعا إليه يوسف إدريس، مما أنجزه بالفعل. فقد استطاع في مسرحيته "ليالي الحصاد" أن يتجه إلى التعبير المباشر، محافظا على السامر في شكله البدائي الأول..."[18]

- توفيق الحكيم

وفي عام 1967 أصدر توفيق الحكيم كتابه الموسوم بـ "قالبنا المسرحي" الذي يقترح فيه، بدوره، استحداث شكل مسرحي محلي على نحو ما فعل سابقه، ولكن الحكيم يعتبر "السامر"، الشكل المسرحي الذي بنى عليه يوسف إدريس توجهه التأصيلي، شكلا غير أصيل ومشكوك في نسبه، لأن ما فيه من عناصر مسرحية يعود، في نظره، إلى فترة ما بعد الحملة الفرنسية على مصر (1798). يقول: "حتى السامر ذاته وما فيه من مشاهد مسرحية إنما عُرف بعد دخول الحملة الفرنسية مصر، وما جاءت به من تمثيل على النحو الذي وصفه المؤرخ الجبرتي... بل إنه المسار الطبيعي لكل فن بشري: يبدأ الفن دائما من النقل وينتهي إلى الأصالة، يبدأ من المحاكاة وينتهي إلى الابتكار... هكذا أيضا سار الفن المسرحي لدينا... بدأ من النقل والاقتباس عن المسرح الأوروبي... وسارت عملية النقل عن أوروبا ابتداء من مرحلة السامر إلى مرحلة الترجمة والاقتباس إلى أن وصل إلى مرحلة التأليف الأصيل." [19] لذلك نجده يدعو إلى ضرورة العودة إلى مرحلة ما قبل السامر، أي إلى المرحلة التي نكون فيها "بعيدين عن كافة المؤثرات الخارجية... بعيدين جدا عن فكرة التمثيل أو التشخيص... إنه العهد الذي ما كنا نعرف فيه غير الحكاواتية والمداحين والمقلدين... (وهي) فنون بدائية من غير شك، ولكن الناس وقتئذ كانوا، مع ذلك، يجدون فيها أخصب المتعة... هنا إذن المنبع الذي نستطيع أن نخرج منه بشيء...". [20]

ولكن ما يمكن ملاحظته، هنا، أن الحكيم لا يشير في "قالبه المسرحي" إلى يوسف إدريس وجهوده في هذا المجال، خصوصا عند حديثه عن السامر، وهو الشكل الذي اعتمد عليه يوسف إدريس في دعوته إلى تأصيل المسرح العربي. ربما يرجع ذلك إلى هاجس السبق، فهو لا يتوانى في التذكير بأنه السبّاق إلى طرح مسألة تأصيل المسرح العربي، والسبّاق أيضا في السعي إلى تحقيق ذلك، يقول: "... فإذا أضفنا إلى هذا المنبع الشعبي منبعا آخر من تراثنا الأدبي في روايات الأغاني للأصفهاني وفيما ورد عن الجاحظ والحريري وبديع الزمان وغيرهم من شخصيات ومواقف وحوار- وقد سبق أن نبّهت إلى قيمة ذلك كله منذ نحو ثلث قرن - فإننا يمكننا أن نخرج برأي في أمر الشكل أو القالب المسرحي الذي نحاول الكشف عنه..."[21]. كما لا يفوته أن يذكر أيضا بأنه سبق أن ألف منذ سنة 1930 مسرحية تتطلع إلى تحقيق مسرح عربي أصيل، وذلك في معرض حديثه عن بعض العناصر الشعبية من الفنون غير التمثيلية، التي ضمّنها بعض مسرحياته في قوله: "... ففي عام 1930 وكنت يومئذ أعمل في الأرياف، كتبت مسرحية (الزمّار)،[22] مستلهما السامر الريفي، فجعلتُ بطلها من زامري السامر يشتغل فيه بالليل، ويعمل ممرضا بالنهار في عيادة مفتش صحة بالريف، فقلب عيادة هذا الطبيب إلى سامر حقيقي.. ثم ظهرت بعد ذلك عام 1956 (الصفقة)، وهي محاولة لإدخال الفنون الشعبية الريفية من رقص وتحطيب وغناء في إطار المسرحية، وأن تدور كلها في العراء أو الجرن أو أمام مصطبة... إلى أن كان عام 1962 حيث كانت محاولة أخرى لربط بعض ملامحنا الشعبية القديمة بأحدث مظاهر الفن المعاصر في (يا طالع الشجرة). وكان تساؤلي فيها هو: هل نستطيع أن نلحق بأحدث اتجاهات الفن العالمي عن طريق فننا وتراثنا الشعبي؟... ". [23]

وينطلق الحكيم في بحثه عن قالبه المسرحي، من ذلك التساؤل الذي طرحه في مستهل مقدمة كتابه الآنف الذكر، وهو:"هل يمكن أن نخرج عن نطاق القالب العالمي، وأن نستحدث لنا قالبا، وشكلا مسرحيا مستخرجا من داخل أرضنا، وباطن تراثنا ؟... ". [24] وتأتي إجابته على هذا التساؤل سريعة، ومباشرة،

بحيث يقرّ، منذ البداية، بصعوبة هذه المهمة سواء على مستوى التنظير أو على مستوى التطبيق، وبقلة "الجدوى من الوجهة العملية"[25] لدى الكثيرين، لأن القالب المسرحي السائد حاليا هو، في نظره، "حصيلة جهود متراكمة لكافة الشعوب والأحقاب، واستخدامنا له فيمن استخدمه من شعوب الأرض في مغربها ومشرقها ليس فيه غضاضة، بل فيه النفع والدليل على وجودنا الحي في قطار الحضارة المتحركة...". [26] لكن هذا لم يمنعه أبدا من محاولة البحث، والتنقيب في تراثنا الماضي عن عناصر درامية شعبية مصرية – على وجه الخصوص- تعينه على تشكيل القالب المسرحي المقترح. ويشترط في هذا القالب "أن يكون صالحا لأن يصبّ فيه كل المسرحيات، على اختلاف أنواعها من عالمية ومحلية ومن قديمة وعصرية...".[27] وهو يعلّل ذلك بالقياس على القالب الأوروبي حيث يقول: "فنحن نسمّي القالب الأوروبي أو العالمي قالبا وشكلا، لأنه صالح لأن تصب فيه كل الموضوعات والأفكار من الغرب والشرق على السواء... وكما نصبّ نحن، منذ القرن الماضي، فكرنا وموضوعنا في الشكل أو القالب الأوروبي أو العالمي، فإن الشرط الأساسي لما يمكن أن نسميه قالبنا العربي، هو أن يستطيع الأوروبيون بدورهم هم وغيرهم من مؤلفي العالم أن يصبوا في قالبنا العربي أفكارهم وموضوعاتهم... ".[28]

وإذا انتقلنا إلى العناصر التراثية التي يرتكز عليها قالب الحكيم، نلاحظ أنها لا تتجاوز ثلاثة عناصر أساسية، معروفة في الثقافة الشعبية العربية وهي: "الحكواتي" أو الحاكي، و"المقلداتي" أو المقلد، و"المداح". وقد خصّ الحكيم كل عنصر منها بوظائف معينة ينبغي القيام بها على أحسن وجه، لأن نجاح "القالب المسرحي" مرهون، في نظره، بنجاحها. أما الحكواتي أو الحاكي، فإن مهمته تنحصر، أساسا، في تقديم المسرحية، ونطق بعض الإرشادات المسرحية ووصف الحركة التمثيلية، كما أوكل إليه مهام أخرى، بحيث "... يمكن أن يكون مدير العرض الذي يراقبه ويوجهه علنا أمامنا، كما أنه يمكن أن يكون المخرج الذي يساعد المقلد قبل العرض على تفهم الشخصيات وملامحها الظاهرة والباطنة ودراسة تفصيلات كل حركة ونبرة وإيماءة تميز إحداهما عن الأخرى... كما يمكن التوسع في عمل الحاكي فنحمّله مهمة تفسير بعض المعاني والمواقف والأفكار العسيرة، وخاصة في البيئات الشعبية التي قد تحتاج إلى وجود شخص آخر... ".[29] وأما المقلداتي أو المقلد، فإن مهمته تنحصر في أداء كل أدوار الشخصيات المسرحية من الذكور – طبعا- كما يطالب أكثر من ذلك بعدم تقمص أدوار هذه الشخصيات التي يؤديها بمفرده، بل بتقليدها والفرق بين المصطلحين واضح وبيّن. فالممثل – في رأي الحكيم- هو الذي يتقمص الشخصية وليس المقلّد.

وأما العنصر الثالث، أي المقلد، "فهو يتحرك بسرعة بين شخصية وأخرى في نفس الوقت، ويبرز معالم كل شخصية واضحة جلية مفروزة عن غيرها بكل سماتها وإشاراتها ونبراتها ولازماتها وكوامن مشاعرها وتفكيرها... كل ذلك مع عدم تقمصها ... فهو داخل فيها ومبتعد عنها في نفس الوقت... لأنه موجود بيننا فعلا بشخصيته الحقيقية وملابسه العادية واسمه الحقيقي... "، [30] أي أنه يظل محتفظا طوال الوقت "بشخصيته الحقيقية".[31] وهي مهمة عسيرة - كما هو واضح - وتحتاج من صاحبها إلى الكثير من الموهبة والبراعة. وأما "المداح"، فقد اعتبره الحكيم عنصرا غير مهم في تشكيل قالبه المسرحي في قوله: "قالبنا يقوم أساسا على الحكاواتي والمقلداتي وأحيانا المداح إذا لزم الأمر....".[32] لذلك فقد أوكل إليه مهمة القيام بدور "الجوقة". وبهذا يكون الحكيم قد ركّز في قالبه المسرحي المقترح، على ثلاثة ممثلين لا غير، أيا كان عدد الشخصيات التي تتألف منها المسرحية. [33] كما تخلى في هذا اللون من المسرح على كل مستلزمات العرض المسرحي، من خشبة وديكور، وملابس وغيرها، معتمدا في ذلك على براعة هؤلاء الممثلين الثلاثة (الحكواتي، المقلداتي، المداح)، وقدرتهم على التأثير في الجمهور، يقول في ذلك: "ولن يكون لقالبنا هذا بالطبع خشبة مسرح ولا ديكور ولا إضاءة ولا ماكياج ولا ملابس، فكما كان الحاكي

والمقلد والمداح والشاعر يقومون في الماضي بأعمالهم بملابسهم العادية في أي مكان ويحدثون أعمق الآثار، كذلك مسرحنا هذا سيكون بهذه البساطة... سنعود به إلى المنبع الصافي الذي يتصل مباشرة بالجوهر..."[34]. كما لا يفوته أن يؤكد أيضا على نقطة هامة، في نظره، وهي أن يحافظ هذا القالب المختار "على أساس فلسفته، التي يختلف فيها عن فلسفة القالب الأوروبي: وهي أنه يقوم على فكرة التقليد وليس على فكرة التمثيل... ".[35]

وبعد عرض نظريته المسرحية، يحاول الحكيم تطبيق هذه النظرية على بعض النماذج التي اختارها من افتتاحيات المسرحيات السبع،[36] وهي نماذج من التراث العالمي، ليؤكد، بذلك، أن القالب الذي يقترحه، كشكل بديل عن القالب الغربي، قادر على استيعاب مختلف المسرحيات، بما فيها العالمية. ولكن من يمعن النظر في هذا القالب يمكنه أن يلاحظ على الفور، ما يشوبه من قصور، ويكفي أن نشير هنا، إلى مقال للدكتور إبراهيم حمادة بعنوان: "توفيق الحكيم والبحث عن قالب مسرحي"، [37] أوضح فيه مختلف جوانب القصور التي يعاني منها هذا القالب المسرحي، وعلى مقدمتها جميعا تشكيكه في أصالة العناصر التي انطلق منها الحكيم في بناء قالبه المسرحي، خصوصا عند انتقالها إلى القالب الجديد، كما يتجلى ذلك في قوله: "إذا كانت كل الشخصيات المقدمة على أنها تقليدية ومستولدة من بطن التراث الشعبي الخالص، قد ظهرت في أزياء مستعارة، بل مستخدمة من قبل، فأين إذن الخصائص المحلية الصميمة في هذا القالب المقترح؟ "[38]

وهو ينطلق في ما ذهب إليه مما لاحظه على تلك الشخصيات التراثية الثلاث، وكيف تفقد الكثير من خصوصياتها الأصلية (المواصفات) – كعناصر شعبية محلية- عندما تنتقل من سياقها التراثي – إذا جاز التعبير- إلى القالب المقترح، بحيث يصبح من العسير إعادتها إلى أصولها الأولى بعد أن تكون قد اكتست سمات جديدة غريبة عنها. فالمداح الذي كان "يتنقل، في أيام الحصاد - بصفة خاصة- بين القرى والكفور، ويقوم بالنقر على الدف، وهو يروي للأهالي - في شكل إنشادي وترتيلي- قصصا منظومة في اللغة العامية عن معجزات الأنبياء، وكرامات الأولياء، وأخبار الصالحين، لما في ذلك من عبر ومواعظ (يعهد إليه الحكيم)... بدور الجوقة في مسرحية (أجاممنون) لأسخيلوس، وذلك عند تطبيق أصول هذا القالب، على تلك المسرحية. ويعني هذا شيئا خطيرا، وهو أن المداح قد تخلى عن وظيفته التراثية المعهودة، وتقلد وظيفة أخرى مختلفة، يمكن أن يقوم بها الحكواتي إلى جانب تعليقاته المحدودة. فعندما يفقد المداح مهمته الشعبية - التي لا يكون شعبيا إلا بها - لن يصبح عنصرا شعبيا، مدعوا – بصفة رسمية- للاشتراك في تشكيل قالب شعبي صميم، بل سيصبح أي فرد، ما دام قد تجرّد من مهمته الأصلية التي ولد عليها وتميز بها."[39] والمقلداتي الذي عدّه الحكيم العنصر الأساس في قالبه المسرحي، ألا يذكرنا بالممثل الأول الذي جاء به ثيسبس Thispis (550 - 500 ق.م) منذ القرن السادس قبل الميلاد، والذي كان بمثابة النواة الأولى لميلاد ما يسمى بـ "التراجيديا" الإغريقية. لكن المسرح الإغريقي لم يقف عند حدود الممثل "الواحد" كما هو الشأن بالنسبة إلى قالب الحكيم، فقد أخذ يتطوّر تدريجيا، مرة على يد أسخيلوس (525 - 465 ق.م) من خلال إضافته لممثل ثان إلى الممثل الأول الذي جاء به ثيسبس، ومرة أخرى على يد سوفوكليس (497 - 405 ق.م) عندما أضاف بدوره ممثلا آخر. ومنذ ذلك الحين لم يُر فوق الركح الإغريقي أكثر من ثلاثة ممثلين في المشهد الواحد، مهما تعددت شخصيات المسرحية. ومن ثم، تطور القالب اليوناني، وأصبحت للعناصر الدرامية فيه الغلبة على الأناشيد الجماعية، بل لها المستقبل في الاستقلال والقدرة على تطويع، وحمل المضامين الإنسانية الممكنة. وبهذا فإنه من غير الممكن أن نعتمد في خلق قالب جديد على عناصر شعبية بدائية آيلة إلى الزوال، تماثل قائد الجوقة اليونانية القديم، وممثل ثيسبس الوحيد. ثم نضيف إليهما ممثلة واحدة، وندّعي أننا نبدأ من عناصر شعبية خالصة.

كما أن مسألة عدم التقمص التي اشترطها الحكيم في "المقلداتي" باعتبارها من خصائص الأداء التمثيلي عند العرب في قالبه المسرحي، ليست كذلك في شيء. ذلك أن عدم تقمص الممثلين للشخصيات المسرحية التي يؤدون أدوارها تذكرنا – هي الأخرى- بواحد من أبرز التقنيات [40] التي يعتمدها المسرحي الألماني برتولد بريخت لتحقيق ما أسماه بـ "التغريب"، الذي يعد من بين أهم الركائز التي تقوم عليها نظرية المسرح الملحمي، وهو مبدأ يسعى بريخت من خلاله، إلى تجاوز فكرة الإيهام بالواقع (l'illusion du réel)، التي تعد أحد الأسس التي ينبني عليها المسرح الدرامي التقليدي الكلاسيكي. فهذا النوع من المسرح كان يوهم متفرجيه أن ما يرونه أمامهم فوق خشبة التمثيل، إنما هو حقيقي وواقعي وصادق وليس مجرد تمثيل، أو لعب إلى درجة تدفعهم إلى الاندماج في الشخصيات والأحداث اندماجا تاما. الأمر الذي يؤدي في النهاية إلى "التطهير النفسي" (Catharsis psychique)، الذي يمثل الغاية الأساسية للتراجيديا الإغريقية كما أشار إلى ذلك أرسطو في كتابه: "فن الشعر". ولذلك يأتي "التغريب" لكي يزيل عن المتفرج حالة الاغتراب هذه، فيصبح قادرا على اتخاذ المواقف المناسبة إزاء ما يعرض أمامه من قضايا، بما أنه في حالة يقظة عقلية واعية. وإذا كانت معظم الشخصيات التي اعتمدها الحكيم كعناصر تراثية في بناء قالبه، قد كشفت زيف أصالتها فهل بقي بعد ذلك حديث عن قالب عربي أصيل؟.

ولا تقتصر مصادر الحكيم الغربية في ما قدم ضمن قالبه المسرحي، على بريخت فحسب، وإنما تتمثل كذلك في مسألة الاستغناء عن "الخشبة" وعن المستلزمات الفنية. فهو "يتماشى مع بعض الحركات المسرحية الحرة، على حد تعبير إبراهيم حمادة، التي تقوم عروضها المبسّطة في الشوارع والميادين والأفنية والجراجات.. ". [41] ولعل ما ختم به توفيق الحكيم مقدمته النظرية القصيرة، يؤكد مرة أخرى عدم اقتناعه بالقالب الذي دعا إليه، فلقد كتب يقول: "على أني بعد ذلك أريد أن أنبّه بوضوح إلى أنه ليس معنى المناداة بهذا القالب الانصراف عن القالب العالمي المعروف، وما يسير فيه من اتجاهات وتطورات... بل على النقيض، فإني إلى جانب ذلك أنادي أيضا بالاحتفاظ في نفس الوقت بالخط الذي سرنا فيه حتى الآن من معاصرة الفن المسرحي العالمي حتى لا ننفصل عن الركب الحضاري العام في جميع خطواته وتطوراته... ". [42] ثم إن الحكيم لم يحاول أن يطبّق هذا القالب المقترح على أية مسرحية من مسرحياته، كما لم يحاول أي كاتب عربي آخر أن يجازف بتطبيقه أيضا. الأمر الذي يقف به عند حدود الأفكار النظرية لا يتعدّاها.

سعد الله ونوس

وتعد محاولة الكاتب السوري سعد الله ونوس – في هذا المجال- واحدة من أبرز الاجتهادات في خلق صيغة مسرحية عربية، ليس فقط من خلال مسرحياته التي أصبحت تشكل بالنسبة للكثيرين، علامة بارزة في مجال الإبداع المسرحي والتي حاول فيها، عموما، استلهام التراث الشعبي، واكتشاف مساحة تفاعل حقيقية بين العرض والجمهور، وإنما أيضا من خلال كتاباته النظرية التي جمعها في كتاب: "بيانات لمسرح عربي جديد"، وهي كتابات تنطلق من الممارسة والحوار لتعالج قضايا المسرح وطبيعتها البنائية والدلالية وأطره الفنية والفكرية.

وتتميز هذه الكتابات، في ما يقول محمد دكروب، في مقدمته الموجزة والهامة للكتاب، بأنها "وليدة تجربة في الممارسة المسرحية، وليست من نوع تلك الكتابات الذهنية التأملية التي تخترع (نظريات) للمسرح، وللعمل الفني إجمالا، بعيدا عن التجربة نفسها، وبوهم أن هذا المنحى، التأملي، يجعل تلك (النظريات) صالحة لكل زمان ومكان !!." [43] ولأن هذه الكتابات كذلك، فهي "تحمل حرارة التجربة، وصدقها، وتحمل، على الأخص الوضوح، النظري والعملي، الذي هو، هنا، نتاج الممارسة والدراسة

والاختبار."[44] لذلك فلا عجب إذا وجدنا ونوس يؤكد، منذ البداية، على مسألة هامة وأساسية ينبغي، في نظره، ألا تغيب عن ذهن رجل المسرح الذي يسعى إلى تحقيق مسرح عربي متميّز، وهي ضرورة أن ينبع التنظير لهذا المسرح، من ممارسة فعلية للعمل المسرحي، وأن ينغمس بوعي في الظاهرة المسرحية حتى لا يظل مجرد جهد ذهني قاصر، وغير قادر على استكشاف جوهر هذه الظاهرة وطبيعتها المركبة.

ينطلق سعد الله ونوس في نصه التأصيلي الرئيس من طرح مجموعة من المسائل، بدونها لا يمكن – في نظره- تحقيق المسرح المنشود. وتتمثل هذه المسائل في ما يلي: أولا: تحديد الجمهور الذي نريد أن نتوجه إليه بهذا المسرح. ثانيا: ماذا نريد أن نقول لهذا الجمهور؟ أي الغاية من ممارسة هذا الإبداع المسرحي. وتتعلق المسألة الثالثة بالوسائل التي ينبغي استخدامها لتحقيق التفاعل مع المتفرجين. والمسائل الثلاث مرتبطة ارتباطا وثيقا، كما سنلاحظ بعد التطرق لها وتوضيحها. ينطلق في محاولته التنظيرية من الجمهور، باعتباره العنصر الأساسي الذي لا يمكن للمسرح أن يتم بدونه. ومن ثم فهو – في نظره- "المدخل الأساسي والصحيح للحديث عن المسرح.. وحل إشكالاته..."، [45] إذ لا يمكن التفكير بأي حل لمشكلات المسرح دون الاهتمام بالمتفرجين، لأن عدم الاهتمام بالجمهور، في رأيه، هو السبب وراء استمرار المشكلات، والأزمات في مسرحنا. فبالرغم من كثرة المناقشات والمؤتمرات المسرحية، وما يصدر عنها من قرارات وتوصيات، يظل الجديد في هذا المسرح مجرد ومضات تبرق متقطعة، هنا وهناك، وتظهر في نص أو إخراج أو في ممثل، وفي أحيان نادرة في عرض مسرحي، دون أن تصل إلى خلق تيار أو تكريس اتجاه واضح. ولعل هذا ما يفسّر الخيبة النسبية لمعظم الحلول، والصياغات التي وضعت لهذه المشكلة. وعلى مدى أبعد، لمشكلة انفصال المسرح عن كتلته الاجتماعية.

وإذا سلمنا مع ونوس بأن المسرح يتميّز عن بقية أشكال النشاط الثقافي، بأنه ظاهرة اجتماعية، فإن تقليص الظاهرة المسرحية إلى دراسة أدبية للنصوص، أو أحكام جمالية تتناول عناصر العرض المسرحي مفردة، أو متراصفة دون دراسة الجمهور وعلاقته بكل هذه العناصر مجتمعة إنما ينطوي عن جهل بطبيعة المسرح ودوره. وانطلاق ونوس – في بياناته- من الجمهور إنما ينمّ، في الحقيقة، عن فهم صحيح لطبيعة المسرح كفن، وللدور الذي ينبغي أن يضطلع به في المجتمع، لأن الظاهرة المسرحية في أصلها، وفي أبسط أشكالها، عبارة عن احتفال أو فرجة تقوم – أساسا- على تفاعل طرفين اثنين وهما: متفرج وممثل قد يندغمان معا في احتفال، أو يظلان الواحد منهما في مواجهة الآخر، ولكن المسرح يبدأ فعلا عندما يتوفر ممثل ومتفرجون يتابعون لعبة الممثل أو يشاركونه فيها. وغياب أحد هذين العنصرين فقط هو الذي ينفي الظاهرة المسرحية[46].

إن ربط ونوس المسرح – كفن- بالجمهور يرجع في الحقيقة إلى إيمانه بأن المسرح "حدث اجتماعي"[47]، أي أن المسرح يرتبط ارتباطا وثيقا بالمجتمع الذي ينشأ فيه، وهو بذلك، فن لا يخلو من تعبير عن موقف إزاء ذلك المجتمع بحيث يصبح ".. تحديد جمهور المسرح الذي نريد تأسيسه أو تطويره – حسب تعبير ونوس- هو القضية الأولى التي ينبغي مواجهتها، لأن تحديد هوية الجمهور، تركيبه الاجتماعي، ظروفه الثقافية ومشاكله وصور معاناته.. هو الذي سيحدد لنا بالتالي، الأرض التي نعمل عليها والحدود التي نتحرك فيها، كما أنه الخطوة الأولى في تحديد ملامح التعبير المسرحي الملائم لهذا الجمهور الذي لم يعد جمهرة من الأشباح تخفي عتمة الصالة وجوهها وأشكالها وانعكاسات همومها الداخلية على قسماتها." [48] وتأكيد ونوس على تحديد هوية الجمهور الطبقية وصيرورته الاجتماعية والثقافية ومكوناته وهمومه وقضاياه يساعد – في نظره- على تحديد مواقفنا منه، وما نريد توصيله إليه من خلال فهمنا لاحتياجاته ووعينا بقدرات المسرح على إحداث الفعل والتغيير. فاختيار الجمهور وتحديد

ملامحه يعني أن "تتخذ موقفا فكريا واجتماعيا هو... الذي سيملي علينا مضمون أعمالنا والأفكار التي نريد عرضها وإبراز ديناميتها." [49] وعندما يختار رجل المسرح جمهوره فإنه يختار معه مشاكله ومطامحه، وعندئذ لا مفر له من أن يتبنى رأيا في هذه المشاكل والمطامح، وبالتالي يبحث عن الوسيلة الخاصة للتعبير عن هذا الرأي.

بعد توضيح هذه المنطلقات الأساسية العامة، يعمد ونوس إلى تحديد الجمهور الذي سيتوجه إليه بمسرحه المقترح، فيقول: ".. إننا نريد مسرحا للجماهير أي الطبقات الكادحة من الشعب... ". [50] ولكنه يسارع إلى التنبيه بأن المقصود بتحديد الجمهور هنا، هو "معناه العميق لا الادعائي، إذ لا يكفي أن يصرّح المسرحي راكبا موجة الاتجاه العام، بأن الجمهور الذي يتوجه إليه هو الطبقات الكادحة... " [51] حتى يكون الأمر كذلك فعلا، وإنما ينبغي أن يكون ذلك نابعا من اختيار واع، تقوم على أساسه المواقف الفكرية والتوجهات الجمالية، لأن "تحديد الجمهور، على حد قوله، ليس لفظة للاستهلاك، ولا شعارا للتظاهر والنفاق الفكري والسياسي، بل هو عمل وسلوك، من خلالهما يمكن أن نعرف حقا نوعية الجمهور الذي يتوجه إليه العاملون في الحقل المسرحي... " [52]. وهذا يتطلّب من المسرحي، دون شك، دراية خاصة بالطبقات التي يتوجّه إليها بعمله، وهو أمر لا يتأتى إلا بتقديم دراسة معمقة للأوضاع الاجتماعية والثقافية لهذه الطبقات حتى "يتسنى لنا بعدئذ معرفة علمية أساسها المعايشة الفعلية والتحليل الصائب لا الكليشيهات والصور الجاهزة."[53] وهذه المعرفة التي نستعيض بها عن الصيغ الجاهزة للمسرح، أو بتعبير آخر، عن الطريق الأسهل لصنع تجربة مسرحية هي "ذات طابع مركب، لأنها تفاعل يومي على مختلف المستويات السياسية والاجتماعية والفكرية والفنية."[54]

وبعد تحديده للجمهور الذي سيتوجه إليه بمسرحه، ينتقل سعد الله ونوس للحديث عن الغايات المرتقبة من وراء ممارسة المسرح الذي يسعى إلى تحقيقه، وهي غايات ارتبطت، دون شك، بالجمهور الذي حدد انتماءه الاجتماعي سلفا، وقد تجلت هذه الغايات من خلال حديثه عن مواصفات المسرح المنشود في قوله: "المسرح العربي الذي نريد هو الذي يدرك مهمته المزدوجة...: أن يعلم ويحفّز متفرجه. هو المسرح الذي لا يريح المتفرج أو ينفّس عن كربته.. بل على العكس هو المسرح الذي يقلق، يزيد المتفرج احتقانا وفي المدى البعيد يهيئه لمباشرة تغيير القدر.. "، [55] أو قوله أيضا: "ونحن لا نصنع مسرحا لكي نثبت فقط أننا لاحقون بركب المدنية، وأننا نعرف المسرح كسوانا... وإذا كانت تلك هي غايتنا الوحيدة، فإنها لا تستحق كل هذا العناء.. إننا نصنع مسرحا لأننا نريد تغيير وتطوير عقلية، وتعميق وعي جماعي بالمصير التاريخي لنا جميعا."[56] كما تحدث عن "حركة مسرحية... تتعلم من جمهورها كما تعلمه. تأخذ وتعطي في حركة جدلية يغتني محتواها وتتسع حدودها يوميا. ولا شك أننا بذلك نعيد للظاهرة المسرحية زخمها وإلهامها الأول منذ أن كانت احتفالا... " [57]، وعن تفاعل جدلي "غايته أن يخلق مع هؤلاء المتفرجين تعبيرات مسرحية تشتمل، بالإضافة إلى المتعة، على تنمية الوعي وتعميق إدراك الناس لمصيرهم المشترك، ولمشاكلهم وقدرهم الاجتماعي"، [58] وعن "تجربة أصيلة لمسرح شعبي ملتحم بالناس نابع من ظروفهم وله فوق ذلك فعالية."[59]

ومن خلال ما تقدم يتضح لنا أن الوظيفة الأساسية للمسرح – في نظر ونوس- هي الوظيفة السياسية بالدرجة الأولى، وأن دور رجل المسرح، في ما يبدع، إنما هو دور سياسي قبل كل شيء. ولا يبدو هذا – في رأيه- غريبا عن طبيعة هذا الفن، فلقد "نشأ المسرح – كما يقول- سياسيا ولا يزال، وحتى عندما يبدو غير مكترث بالسياسة، يتحاشى الخوض في مشاكلها، ويبتعد ما استطاع عن شجونها ودواماتها فإنه يعبّر عن موقف سياسي، ويؤدي وظيفة سياسية هي باختصار صرف الناس عن الاهتمام بقضاياهم المصيرية

وإلهاؤهم عن التفكير بأوضاعهم وسبل تغيير هذه الأوضاع ذلك هو جوهر هذا المسرح، وربما الثقافة في كل زمان ومكان.."[60]. وبهذا، فمن الطبيعي، بل من الضروري، إذا كان الجمهور المقصود هو جمهور الطبقات الكادحة - كما حدد ونوس مسبقا- أن يصبح المسرح أداة تعليم وتحفيز للجماهير، بحيث يعكس مشاكلهم وقضاياهم، ويضيء الجوانب الخفية فيها، وبالتالي يحفزّهم على العمل على تغيير واقعهم الاجتماعي نحو الفضل، وهذه وظيفة المسرح المنشود، والغاية من ممارسته.

وبعد تحديده للجمهور وتركيبه الطبقي والثقافي، وتحديد ما نريد تقديمه لهذا الجمهور، والغاية منه، ينتقل ونوس إلى تحديد مسألة أخرى لا تقل أهمية عن سابقاتها، وهي كيفية الاتصال بالجمهور والأدوات، أو الوسائل التي ينبغي استخدامها لتحقيق تواصل ثري، وتفاعل أكيد مع المتفرجين. لقد حدد سعد الله ونوس العلاقة التي ينبغي على رجل المسرح أن يقيمها مع الجمهور الذي اختاره، وذلك من خلال إلحاحه الشديد على ضرورة التحام رجل المسرح بجمهور الطبقات الكادحة، وقيامه ببحث جاد ويومي لإيجاد وسيلته الخاصة في التعبير المسرحي، من حيث الشكل والأسلوب واللغة، وهذا أمر لا يمكن تحقيقه إلا من خلال "التجربة العملية الحيّة... والتفاعل اليومي مع الجمهور: مستواه الثقافي، ونمط تفكيره وأنواع استجاباته"،[61] والاستفادة بما لديه من "إرث غني من الأشكال وأنماط التعبير الشعبية... وتوظيفها بطريقة أجدى من تلك التي يتبعها أولئك الذين يريدون أن يبنوا ثقافة على الفلكلور أو يعوضوا نقصا ثقافيا وحضاريا بترميم الفلكلور وتطويره أو يستجيبوا فقط لدواع سطحية في التجديد، وتجريب الأشكال."[62] فونوس – هنا- يؤكد على ضرورة ربط المسرح بتراث الأمة الفني، وتوظيف هذا التراث بصورة سليمة، بحيث يلتحم المضمون ويحقق، بشكل أفضل، وصول هذا المضمون إلى أذهان المتفرجين من خلال أشكال التعبير الشعبية. كما يحذّر في الوقت ذاته، من محاولة استلهام هذا التراث (الفلكلور) لمجرد "دواع شكلية سطحية."[63]

ويرى سعد الله ونوس – وفي الإطار نفسه- أن على رجل المسرح الذي يسعى إلى تحقيق "مسرح عربي أصيل"، أن يطرح جانبا كل القوالب والصيغ المسرحية الجاهزة، ويخلّص ذهنه من كل التصورات المسبقة عن هذا الفن وممارسته، ويركز اهتمامه بالمشاكل اليومية لجمهور الطبقات الكادحة وقضاياها، وذلك من خلال المعايشة اليومية لهذا الجمهور. وهذا لا يتأتى إلا بانطلاقه "من نقطة شبيهة بالصفر، إننا – يقول ونوس- نترك جانبا الصيغ الجاهزة للمسرح ومدارسه واتجاهاته... لئلا نعود فنسقط في دوامة الحدود التامة والنهائية لعدة اتجاهات، نحن مجبرون على اختيار واحد منها، أو كلها، دون فهم للأرضية التي سنجرب فيها اختيارنا، ودون اعتبار لشروطها ومتطلباتها."[64] ومما سبق يتّضح أن سعد الله ونوس يحذّر رجال المسرح من الوقوع في دائرة التقليد، وهو لا يختلف في ذلك، عن أغلب دعاة التأصيل، ولكن ما يميّز دعوته – هنا- هو أنه لا يحصر التقليد في مجرد الالتقاء مع اتجاهات في المسرح العالمي، ولا يتمثل التقليد – في نظره- في الاختلاف المطلق مع كل مسرح يأتينا من الغرب وإنما يتمثل في اعتناق شكل مسرحي واحد بعينه والانغلاق في قوالبه والخضوع لمقتضياته دون أن يكون لذلك صلة مقنعة بالغايات من ممارسة هذا الفن وبالجمهور الذي يتوجه إليه. لذلك فإن اجتناب التقليد والبعد عنه لا يقتصر – في نظره- على تجاهل هذه الاتجاهات المسرحية الغربية فحسب وإنما ينبغي أن يتم ذلك من خلال معرفتها، والقدرة على التعامل معها تعاملا نقديا بحيث يمكن للحركة المسرحية التي نريد التبشير بها و"بعد أن نحت في البداية الصيغ الجاهزة للمسرح، العودة... إلى هذه الصيغ، واتخاذ موقف نقدي متماسك إزاءها، بحيث لا تبقى كل اتجاهات المسرح العالمي على سنة الله ورسوله، توضع على مستوى واحد وتعامل بنفس طقوس التبجيل المدرسي والانحناء الثقافي."[65] وبهذا تغدو الممارسة الفعلية التي تتجلى في

الارتباط بالجمهور المعني، هي الوسيلة التي تضمن للمبدع عدم الوقوع في التقليد، والسبيل الأنجع لتحقيق الأصالة المنشودة للعمل المسرحي.

وبهذا يكون من الطبيعي، ألا يخضع المسرحيون المتطلعون إلى تحقيق "مسرح عربي أصيل" لذلك المفهوم التقليدي، والسائد عن المسرح حين كان ينظر إليه على أنه "سلسلة من العمليات المتتابعة. كاتب يؤلف النص في بيته، ومخرج ينتقي الناس ثم يدرب الممثلين على أدائه، وممثل يحفظ الدور ويؤديه، ورسام ينعزل في زاوية لتصميم الديكورات وموسيقار يضع الألحان إن كانت هناك ألحان، ومصمم أزياء يرسم تصاميم الأزياء، ثم بعدئذ تتراكم هذه العمليات التي تم كل منها بصورة فردية أو من خلال حوارات ثنائية في أحسن الأحوال، وينشأ من تراكمها العرض المسرحي" [66]؛ لأن الالتزام بهذا المفهوم "السطحي" والعاجز عن تفجير طاقة المسرح و"قواه السحرية" بعبارة آرتو سيؤدي حتما إلى نتاجات باهتة وعديمة الجدوى، وهذا سيوقعنا – حتما- في دائرة التقليد بينما التأصيل – كما هو معروف - تجاوز للتقليدي السائد، وسعي في الوقت ذاته، لتقديم البديل.

والبديل الذي يقترحه سعد الله ونوس – في هذا الصدد- يتمثل في تقديم مفهوم عن العمل الجماعي في المسرح، يختلف اختلافا جذريا عن المفهوم التقليدي السائد. والعمل الجماعي – في نظر ونوس- ليس مجرد لملمة لجهود فردية، لأن لفظ "جماعي" هنا متعدد الأوجه، ويمكن أن يصبح ضد المسرح البديل (المنشود) إذا فُهم العمل الجماعي على أنه نتاج مجموعة مبعثرة الآراء، متضادة الرؤى، يكون عملها مجرد تراكم، أو تجاوز لفنانين مختلفي المنازع، متناحري الرؤى، متصارعين على مستوى الموقف الطبقي. وبعبارة أخرى، فإن هذا المسرح يحتاج إلى مجموعة من الفنانين الذين تتضافر جهودهم جميعا في عمل يومي متواصل. إنه بعبارة ونوس "تفاعل مجموعة من الطاقات في سياق عملية خلق مشترك، ومتدرج، له تماسك وغنى وهوية الجماعة"، [67] لذلك فإن ونوس يشبّه هذا العمل الجماعي "بكيمياء متفاعلة، تعطي العناصر فيها أقصى ما لديها، تتبدل وتبدل، تتحور وتحور. كل ذلك في عملية متوترة مشحونة تفضي في النهاية إلى تركيب حار ومدهش." [68] وهو بتأكيده على الصبغة الجمالية التي تطبع سلوك هؤلاء المبدعين والعاملين في الحقل المسرحي لا يقصد، بذلك، تذويب عمل الأفراد داخل الجماعة أو طمسه، ولا محو الاختصاصات في الممارسة المسرحية، وإنما يهدف من وراء ذلك إلى تحقيق أقصى درجات التفاعل بين كل هؤلاء الأفراد، الذين يقومون بهذا العمل المسرحي. وذلك من خلال تفجير ما لديهم من طاقات كامنة لإعطاء أقصى ما يستطيعون، والتخلص من فردياتهم الضيقة.

وبهذا يصبح المقصود بالعمل الجماعي – هنا- هو العمل المتواصل لمجموعة من الفنانين الذين يتوفرون على جملة من الصفات، تجمع بينهم في الرؤية والهدف، ويسعون دائما للبحث عما هو جديد، ومحاولة تجريبه، أو تطويعه في أعمالهم. وهذا ما عبّر عنه ونوس عندما وصف هذا العمل بأنه "انتفاضة جماعية في بيئة ساكنة" [69]، يقوم بها عدة أفراد داخل المجموعة، وهم الكاتب والمخرج والممثّل ومصمم الديكور، وغيرهم من الفنانين الآخرين. شريطة ألا يعمل كل واحد من هؤلاء بمفرده، أو بمعزل عن الآخرين، بل يعمل داخل الجماعة ومعها، في نوع من التفاعل المتبادل، والمتواصل الذي يشكل حوارا في اتجاهين، يشير إليهما ونوس: بحوار داخل الجماعة الفنية ذاتها، يوضح أفكارها ويثريها ويعمقها، ويصمم العمل ويبنيه، وحوار خارجها، يقوم بينها وبين المتفرجين أو الجمهور الذي يتوجهون إليه. والحواران لابد أن يسيرا معا. وأن يعكس أحدهما الآخر في علاقة جدلية هي التي تحقق، حسبه، ازدهار المسرح وإيجابيته. [70]

وفي هذا الإطار، لابد لهذا المسرح السياسي - في جوهره- والذي سيدعوه سعد الله ونوس بعد ذلك، بـ "مسرح التسييس"، أن يكون أداة لتنوير الجماهير وتوعيتها بحقيقة الواقع المعيش، وتحفيزها لتغيير هذا الواقع نحو الأفضل. حتى وإن كان ونوس يقر بما ذهب إليه بريخت حين يقول: "لا يستطيع المسرح أن يقوم بثورة، كما أنه لا يستطيع أن يبدل بنيان مجتمع" [71]. ولكن يبقى مع ذلك "للمسرح دوره – في نظر الكاتب- وهو في الفترات التي يسود فيها الكبت أو اللاتسييس المنظم، يمكن أن يكون تعويضا باهرا، فهو من خلال جماعيته، وعمله اليومي، وعلاقته الحاضرة والمباشرة مع الناس إنما يعطي الوهم بنشاط أو عمل سياسي. ولا يستطيع المرء إلا أن يشعر بقوة عظيمة إذ يستطيع أن يهز ولو جزئيا جدار (التسييس) المعدني"[72]. ولكن لا يفوت ونوس - هنا- أن يحذّر من المخاطر التي تترصد الحركة المسرحية عند قيامها بهذا الدور "التسييسي". لأن "المهم في كل ذلك هو – على حد تعبير ونوس- أن ندرك جوهريا الصفة المركبة والصعبة لدور المسرح.. فهو مزدوج. التوازن فيه دقيق وحسّاس للغاية... وإذا لم يكتشف المسرح الحقيقة، أو أخطأ في تحليل الأوضاع، ينقلب أداة جهل وتضليل"، [73] وإن لم يعرف "كيف يبني عمله، ويستخدم وسائله وأدواته كي يحقن المتفرج، ويحفزه إلى العمل، يتحول إلى أداة تفريغ، تطهّر المتفرجين من عوامل النقمة أو الغضب، أو القلق.. وتزيد من قوة احتمالهم لمأساتهم.. وفي النهاية تخدر المتفرج، وتزيد الوضع القائم رسوخا ومتانة."[74]

ومن خلال ما سبق نلاحظ أن لسعد الله ونوس نظرة خاصة حول مسألة تأصيل المسرح العربي، تختلف عما رأينا – مثلا- في النصوص التأصيلية السابقة، ويتمثل هذا الاختلاف – أساسا- في عدم تأكيده على عامل العراقة الذي شكل بالنسبة إلى غيره من المسرحيين الداعين إلى البحث عن مسرح عربي أصيل، هاجسا مؤرقا، فلم نعثر في نصه التأصيلي الرئيس – مثلا- عن ذلك الاهتمام الخاص، والذي يتكرّر في أغلب النصوص التأصيلية الأخرى، بالبحث والتنقيب عما يمكن أن يكون جذورا للممارسة العربية لفن المسرح الذي يجمع المسرحيون على أنه فن دخيل، ووافد على الثقافة العربية. وعلى العكس من ذلك، لاحظنا أنه يدرج الممارسة المسرحية، بناء على ما حدده من منطلقات منذ البداية، ضمن صيرورة تاريخية تعطي لتلك الممارسة معناها وتحدد لها وظيفتها.

وعلى هذا، فإن المجال الذي حدده سعد الله ونوس للبحث عن المسرح الذي يريد أن يؤسّس له، لم يكن في التراث وما عرفه من أشكال الفرجة والسرد العربيين على نحو ما رأينا – مثلا- عند سابقيه، وإنما يعود بنا إلى الفترة الأولى من تاريخ المسرح العربي، فترة الرواد الأول، ويدعو إلى ضرورة التركيز على تجربتهم-(مارون النقاش وأبي خليل القباني ويعقوب صنوع ومن تبعهم...)- ومحاولة الاستفادة منها باعتبارها "البداية الصحية للمسرح العربي." [75] وهو ينطلق في ذلك مما تميزت به هذه التجربة الوليدة التي تستحق الاهتمام والدراسة. ولعل الميزة الأساسية لها هي "حس الرواد، العميق بالجمهور"، [76] وطريقة تعاملهم مع الصيغ المسرحية الأوروبية التي كانت نقطة انطلاقهم لإنشاء مسرح عربي؛ فهم لم يحترموا تلك الصيغ ولم يحفظوا لها أية "قدسية مدرسية" [77]، بل تعاملوا معها دون ارتباك و"أخضعوها بكثير من الذكاء ونفاذ البصيرة إلى إحساسهم الخاص بجمهورهم، وظروف هذا الجمهور، وكذلك نوعيته ومشاكله."[78] بالإضافة إلى "الحس السليم في اقتباس المسرحيات العالمية بدلا من تقديمها بحرفيتها." [79] فقد تناول الرواد هذه المسرحيات بجرأة، وكيّفوها لمتطلبات الثقافة العربية، الأمر الذي جعلها تُقابل بالاستحسان، وتلقى التجاوب لدى جمهور المتفرجين.

وتتجلى أهمية هذه التجربة أكثر عندما تصبح – في نظر ونوس- بمثابة نقطة الانطلاق التي ينبغي على المسرحيين المعاصرين العودة إليها إذا ما أرادوا حقا تحقيق مسرح عربي ذي هوية متميزة. وفي ذلك

يقول: "وفي رأيي أننا نفتقر كثيرا للعودة إلى تلك الفترة ودراستها جيدا حتى نكشف إلى أي حد كانت تلك البدايات طافحة بالصحة، وإلى أي حد كان الرواد الأوائل يدركون ولو فطريا طبيعة المسرح كظاهرة اجتماعية تنشأ بين الناس وتمتد في صفوفهم.. "[80]

وهكذا يتضح بجلاء أن ونوس يخالف ما ذهب إليه بعض نقاد المسرح ومؤرخيه من آراء، في الحكم على أعمال الرواد وجهودهم في سبيل تجذير فن المسرح، وهي آراء يذهب أصحابها، عموما، إلى التقليل من قيمة هذه الجهود، واتهام أصحابها بعدم الدراية بهذا الفن وقواعده "الصحيحة". وهم ينطلقون في ذلك من معايير أدبية تتعلق بالنص، ولا علاقة لها بالعرض، في حين أن اهتمام الرواد كان منصبا على العرض وكيفية نجاحه. وهذا ما أكده ونوس في قوله: "ما يثير في تجارب أولئك الرواد،... هو أن وسائلهم لكي يجعلوا من عروضهم أحداثا مقلقة لم تكن هي النص وما ينطوي عليه من نقد للقيم السائدة، والأوضاع المخزية، بل أبعد وأعم من ذلك، كان العرض ذاته هو الحدث المقلق... ". [81] ولهذا لم يتفطن أولئك المؤرخين والنقاد إلى القيمة المسرحية لأعمال الرواد الفنية، والمتمثلة حسب ونوس، في قدرة هؤلاء على خلق الجو المسرحي في أعمالهم تلك، رغم ثقافتهم البسيطة، وفي إحداث حالة من التمسرح التي عادة ما تنشأ عن التفاعل العفوي بين الفنانين وجمهورهم، وفي خلق جو من "الألفة" و"الحميمية"، الذي يدور فيه العرضن ويجعل تبني هذا الأخير من قبل الجمهور أمرا سهلا. [82] وثمة عنصر آخر لا يقل أهمية عن سابقه، في نظر ونوس، ينبغي أن يستفيد منه المسرحيون المعاصرون (العرب) الاستفادة منه، ويتمثل في إدراك "الرواد الأوائل... أن المسرحيات العالمية ليست مهمة إلا بمقدار قابليتها للاندراج في بيئتهم، والتكيف مع واقعهم، ومن ثم التعبير عن مشاكل متفرجيهم، فتناولوها، وبجرأة تذكر بجرأة بريخت إزاء التراث الكلاسيكي وأعدوها بحيث تصبح وكأنها نصوص محلية تعالج مشاكل محلية يحسها المتفرج كل يوم في حياته العامة.. ".[83]

وخلاصة هذا العرض لبعض محاولات التأصيل من خلال إيجاد شكل مسرحي عربي، أن ما قدمته هذه الدعوات في مجال التنظير يفوق بكثير ما أنجزته على مستوى الإبداع، أو التطبيق. فمن يتأمل أعمال هؤلاء المسرحيين الداعين إلى تحقيق هذا الشكل المنشود، لا يكاد يجد صدى له في الأعمال اللاحقة لهؤلاء. فضلا عن أن يصبح ما استحدث، بمثابة النموذج القابل للاحتذاء. فقد ظلت مسرحية "الفرافير" التطبيق الوحيد للدعوة التي حمل لواءها يوسف إدريس. أما عن "المسرح المركز" الذي دعا إليه توفيق الحكيم في قالبه المسرحي، فإن صاحبه نفسه لم يسع إلى تطبيقه في أعماله المسرحية السابقة، كما أنه لم يكتب على منواله في ما لحق من أعماله. وفي هذا ما يؤكد أن ما نظرت له هذه الدعوات، لم يستطع أن يتجسد في الواقع المسرحي العربي. كما لا تفوتنا الإشارة، هنا، إلى أن أصحاب هذه المحاولات لم يتمكنوا، أيضا، من التخلص من تأثير المسرح الغربي. ثم أن التنظير، كما هو معروف، لا يكون سابقا للإبداعات الأدبية والفنية، وإنما يتبعها، إذ لا بد من توفر تراكم كمي ونوعي على مستوى النتاجات الإبداعية. ثم يأتي النقد في مرحلة لاحقة لكي يرصد القوانين التي تحكم هذه النتاجات. ثم يتطور هذا النقد إلى التنظير الذي يهتم بالعموميات المشتركة بين الأعمال الأدبية، أو الفنية عبر الأزمان.

---

[1] - فرحان بلبل، المسرح العربي المعاصر في مواجهة الحياة، ص166.
[2] - عبد الله شقرون، مجلة الفكر (التونسية)، عدد جوان 1972، ص 24.
[3] - يوسف إدريس، نحو مسرح مصري، الوطن العربي، الكويت، 1974، ص 475.
[4] - المرجع السابق، ص 493.
[5] - من بين هذه البيانات نذكر:
- بيانات لمسرح عربي جديد، لسعد الله ونوس، نشرت لأول مرة في مجلة: "المعرفة" (السورية) في عددها 104، أكتوبر 1970. وهي تقع بين الصفحات (5- 35).
- بيانات المسرح الاحتفالي:

- البيان الأول: نشر بمجلة: "فنون" (المغربية)، مارس1979، يقع بين الصفحات (141- 147).
- البيان الثاني: نشر بمجلة: "البيان" (الكويتية)، جويلية1980، يقع بين الصفحات (108- 139).
- البيان الثالث: نشر بالمجلة نفسها سنة1981، يقع بين الصفحات (121- 154).
- بيان مسرح الحكواتي، لروجيه عساف، نشر بمجلة: الحياة المسرحية (السورية)، صيف1979، ص (121- 123).

[6] - نشرت هذه المقالات في البداية في مجلة "الكاتب" (المصرية) تباعا، في جانفي، فيفري، مارس 1964، ثم أعيد نشرها تذييلا لكتابه: "نحو مسرح عربي (الأعمال الكاملة للكاتب) تحت عنوان: "نحو مسرح مصري"، الوطن العربي، الكويت، 1974، ص (465- 495).

[7] - نحو مسرح مصري، ينظر: نحو مسرح عربي، ص 493.

[8] - يعرّف يوسف إدريس "السامر" كما يلي: "والسامر حفل مسرحي يُقام في المناسبات الخاصة سواء أكانت أفراحا أم موالد، ولكن الملاحظ أن عدد المحترفين فيه قليل جدا لا يتعدى فرقة الموسيقى وراقصة الفرقة والمغني... وروايات السامر التي يسمونها الفصل، ليست رواية واحدة، وإنما هي عدة فصولات بعضها يعمد إلى الإضحاك، وبعضها الآخر يعمد إلى إزجاء الحكم والمواعظ (وفنية هذا المسرح على حقيقته لا تتجلى إلا في الروايات المضحكة. ليس للروايات نصوص مكتوبة وإنما لها نصوص أو مواضيع متوارثة يتفق الممثلون في بداية الفصل في همسات سريعة على الخطة العامة". ينظر، المرجع السابق، ص484. (والأقواس في نص التعريف من طرف الكاتب).

[9] - لقد عُرضت هذه المسرحية أول مرة في عام 1964، أخرجها كرم مطاوع على المسرح القومي. ثم صدرت عن مجلة "المسرح" (المصرية) ضمن سلسلة "المسرحية" في عددها 10، من شهر مارس 1966. أما تاريخ كتابتها، فيعود إلى سنة 1963.

[10] - يوسف إدريس، نحو مسرح مصري، (سبق التعريف به)، ص 485.

[11] - كوميديا ديلارتي (Commedia dell'arte): هي نوع من الأداء التمثيلي الهزلي، يقوم نصه – إلى حد كبير- على ارتجال مجموعة من الممثلين المحترفين. وتعود في أصولها إلى الألعاب الشعبية الرومانية، وملاهي بلاوتوس وتيرانس. وهي تقوم على تخطيطة قصصية يعرف اللاعبون مسبقا أحداثها الأساسية، ويعتمد أداء الممثلين على الارتجال، واستخدام الأقنعة. ينظر ابراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ص 260- 261.

[13] - حياة جاسم، من قضايا المسرح العربي المعاصر، المسرح بين النقل والتأصيل، كتاب العربي، سلسلة فصلية تصدرها مجلة "العربي" (الكويت)، الكتاب الثامن عشر، 15 يناير 1988، ص 179. ولمزيد من التفصيل حول مصادرها الغربية، يمكن العودة إلى الدراسة التي قدمها علي الراعي لمسرحية "الفرافير" في كتابه: "المسرح في الوطن العربي" (سبق التعريف به)، ص 110 وما بعدها. وكذا الدراسة التي قدمها الدكتور لويس عوض بعنوان: "فرفور يريد أن يوقف حركة الأفلاك" في كتابه: "الثورة والأدب" (سبق التعريف به)، تقع ما بين الصفحتين (284- 298). والدراسة التحليلية التي قدمها عصام الدين أبو العلا "للفرافير" في كتابه: "المسرحية العربية، الحقيقة التاريخية والزيف الفني"، (سبق التعريف به)، تقع ما بين الصفحتين (93-110).

[14] - لم نعرف ليوسف إدريس، بعد "الفرافير" مسرحية أخرى في قالب السامر، ولكن لا تفوتنا الإشارة، هنا، إلى المسرحية الوحيدة التي كتبت بعد "الفرافير"، وأعني بها "ليالي الحصاد" للكاتب المسرحي المصري محمود دياب، والتي جاءت بمثابة استجابة لدعوة يوسف إدريس إلى شكل السامر كما أشار إلى ذلك هو نفسه. ينظر الحديث الذي أجراه معه نبيل فرج، ص35.

[15] - عبد الكريم برشيد، الاحتفال والتراث وإشكالية الهوية، مجلة "الموقف الأدبي" (السورية)، ع 227- 228، آذار ونيسان 1990، ص17.

[16] - محمود دياب، حديث مع محمود دياب، أجراه نبيل فرج، مجلة: "الحياة المسرحية" (السورية)، العدد (22- 23)، سنة 1984، ص 35.

[17] - مصطفى رمضاني، توظيف التراث وإشكالية التأصيل في المسرح العربي، ص 94.

[18] - جلال العشري، المسرح أبو الفنون، (د.ط)، (القاهرة: دار النهضة العربية، 1971)، ص 265.

[19] - توفيق الحكيم، قالبنا المسرحي، (د.ط)، (القاهرة: دار مصر للطباعة، د.ت)، ص 12.

[20] - المرجع نفسه، ص 13-14.

[21] - المرجع نفسه، ص 14.

[22] - ظهرت مسرحية "الزمّار" في عام 1932 ونشرها الحكيم في كتابه الجامع "مسرح المجتمع"، (د.ط)، المطبعة النموذجية، (د.ت)، وتقع بين الصفحتين (663- 690).

[23] - قالبنا المسرحي، ص11- 12.

[24] - المرجع نفسه، ص 12- 13.

[25] - المرجع نفسه، ص 13.

[26] - المرجع نفسه، ص 13.

[27] - المرجع نفسه، ص 14.

[28] - المرجع نفسه، ص 14- 15.

[29] - المرجع نفسه، ص 19.

[30] - قالبنا المسرحي، ص 18.

[31] - المرجع نفسه، ص 17.

[32] - المرجع نفسه، ص 15.

[33] - لقد أضاف الحكيم، المقلداتية أو المقلدة لتقوم بالأدوار النسائية.

[34] - قالبنا المسرحي، ص 15.

[35] - المرجع نفسه، ص 19.

[36] - والمسرحيات هي: "أجاممنون" لأسخيلوس، ترجمة: لويس عوض، و"هملت" لشكسبير، ترجمة: خليل مطران، و"دون جوان" لموليير، ترجمة: إدوارد ميخائيل، و"بيرجنت" لـ "إبسن"، ترجمة: علي الراعي، و"بستان الكرز" لتشيكوف، ترجمة: سهيل إدريس، و"ست شخصيات تبحث عن مؤلف" لـ "بيرانديلو"، ترجمة: محمد إسماعيل محمد، و"هبط الملاك في بابل" لـ "دورنمات"، ترجمة: أنيس منصور.

[37] - د. إبراهيم حمادة، "توفيق الحكيم والبحث عن قالب مسرحي عربي، مجلة: فصول، (المصرية)، المجلد الثاني، العدد (3)، أبريل، مايو، يونيه 1982.

[38] - إبراهيم حمادة، المرجع نفسه، ص (61).

[39] - المرجع نفسه، ص 61.

[40] - هناك بعض التقنيات التي يعتمد عليها بريخت لإحداث "التغريب" مثل: الأداء الخاص للممثل، والقيام بتركيب ووضع قطع الديكور على مرأى من المتفرجين، وارتداء الملابس أيضا أمام النظارة لكسر الإيهام، وخروج الممثلين من بين المتفرجين وصعودهم إلى الخشبة، وتقديم الأغاني...

[41] - ابراهيم حمادة، المرجع نفسه، ص 62.
[42] - قالبنا المسرحي، ص 210.
[43] - محمد دكروب، مقدمة "بيانات لمسرح عربي جديد"، ص 7.
[44] - المرجع نفسه، ص 7.
[45] - المرجع نفسه، ص 18.
[46] - بيانات لمسرح عربي جديد، ص 20.
[47] - المرجع نفسه، ص 19.
[48] - المرجع نفسه، ص 21.
[49] - المرجع نفسه، ص 22.
[50] - المرجع نفسه، ص 25.
[51] - المرجع نفسه، ص 23.
[52] - المرجع نفسه، ص 23.
[53] - المرجع نفسه، ص 25.
[54] - المرجع نفسه، ص 25.
[55] - المرجع نفسه، ص 40.
[56] - المرجع نفسه، ص 25- 26.
[57] - المرجع نفسه، ص 29.
[58] - المرجع نفسه، ص 25.
[59] - المرجع نفسه، ص 26.
[60] - المرجع نفسه، ص 39.
[61] - المرجع نفسه، ص 28.
[62] - المرجع نفسه، ص 28.
[63] - المرجع نفسه، ص 28.
[64] - المرجع نفسه، ص 24- 25.
[65] - المرجع نفسه، ص 26- 27.
[66] - المرجع نفسه، ص 36.
[67] - المرجع نفسه، ص 36.
[68] - المرجع نفسه، ص 36.
[69] - المرجع نفسه، ص 37.
[70] - المرجع نفسه، ص 37.
[71] - المرجع نفسه، ص 40.
[72] - المرجع نفسه، ص 40.
[73] - المرجع نفسه، ص 40- 41.
[74] - المرجع نفسه، ص 41.
[75] - المرجع نفسه، ص 29.
[76] - المرجع نفسه، ص 29.
[77] - المرجع نفسه، ص 30.
[78] - بيانات لمسرح عربي جديد، ص 30.
[79] - المرجع نفسه، ص 31.
[80] - المرجع نفسه، ص 30.
[81] - المرجع نفسه، ص 34.
[82] - بيانات لمسرح عربي جديد، ص 34.
[83] - المرجع نفسه، ص 31.

مراجع البحث

- توفيق الحكيم، قالبنا المسرحي، (د.ط)، القاهرة: دار مصر للطباعة، د.ت.

- حياة جاسم، من قضايا المسرح العربي المعاصر، المسرح بين النقل والتأصيل، كتاب العربي، (الكويت)، الكتاب الثامن عشر، 15 يناير 1988.

- جلال العشري، المسرح أبو الفنون، (د.ط)، (القاهرة: دار النهضة العربية، 1971.

- - يوسف إدريس، نحو مسرح مصري، الوطن العربي، الكويت، 1974.

الدوريات :

- "البيان" (الكويتية)، ع جويلية 1980 .

- "الحياة المسرحية" (السورية)، العدد (22- 23)، سنة 1984،

- الفكر (التونسية)، عدد جوان 1972.

- "المسرح" (المصرية) ضمن سلسلة "المسرحية" ع 10، مارس 1966.

- "المعرفة" (السورية) ع 104، أكتوبر 1970.

- "الموقف الأدبي" (السورية)، ع ع227- 228، آذار ونيسان 1990
- فصول، (المصرية)، المجلد الثاني، العدد (3)، أبريل، مايو، يونيه 1982.
- "فنون" (المغربية)، مارس1979

التورية في الخطاب السياسي الإعلامي (من منظور ترجمي)

بزاوشة الهام

(جامعة الجزائر 2)

Résumé

"If the concept is unpalatable, simply sprinkle linguistics fairy dust until it becomes easier to swallow". Raymond Preston

L'euphémisme est devenu à l'heure actuelle une arme à double tranchant. Utilisé parfois abusivement pour masquer des vérités ou pour les présenter sous un meilleur jour, il passe parfois inaperçu devant le lecteur profane qui confond son sens ou l'ignore, faute de connaissances. Cet article s'intéresse tout particulièrement à l'euphémisme politique médiatisé qui prolifère sournoisement dans la vie quotidienne.

كثيرة هي الأشياء التي تبعث الخوف في نفوس الناس، فيعرضون عن تسميتها بأسمائها التي يتطيّرون بها، و يتحايلون عليها بإلباسها حلّة لغوية غير حلتها، و كأن استبدالها كفيل بإبطال مفعولها. فالسمنة، في عصر يمّجد الرشاقة و التناسق في الأشكال، تبعث الرعب في قلوب الناس، فيخشون التلفظ باسمها و يستبدلونها بمسميات أخرى كأن يّقال: " مكتنز"، أو " ممتلئ"، وكأن من شأن هذه البدائل تليين طبع هذه الكلمة الجافية و لما لا، إنقاص بعض الكيلوغرامات.

و هكذا قد يتّم استعمال التورية عن التأدب كأن يوصف الأعمى بالضرير و البدين بالمكتنز، كما قد ينبع استعمالها عن اعتقادات خرافية قوامها الظن أن التلفظ بالكلمة "المشئومة" كفيل بجلب سوء الحظ (ففي اللغة الانجليزية مثلا، يفضل الناس الحديث عن بعض الأدواء و المصائب عبر الحرف الأول الذي يكونها كأن يقال (The D word) أي الجفاف المأخوذ من كلمة (drought) الانجليزية.)

و عليه تمكن التورية المتكلم من إخفاء المعاني التي يخشى التصريح بها مع تحري الصدق في الكلام. و لها استخدامات متعددة، فقد تستعمل للتأدب و تفادي إحراج المخاطب أو إيلامه أو حتى للتملص من المسؤولية. و لقد استفحل استعمال التورية في الخطاب السياسي، فيتلقفها الإعلام الذي يسوغها و ينشرها، و إن كانت قد اكتسبت في أيامنا هذه طابعا سلبيا و اصطبغت بألوان مريبة.

و سنحاول من خلال هذا المقال إبراز الدور الذي تلعبه التورية في الخطاب السياسي الإعلامي على وجه الخصوص، و سنجزأ هذا المقال إلى ثلاثة أجزاء. يهتم الجزء الأول بمفهوم الخطاب السياسي الذي يبثه الإعلام، تليه دراسة لأبرز استعمالات التورية التي تنتشر في الخطاب السياسي المعاصر لنتعرض أخيرا لترجمة هذه الصورة البيانية من اللغة الانجليزية إلى العربية معتمدين في ذلك على أمثلة مختارة من خطب سياسية تستعمل الكلمة (action).

الخطاب السياسي الإعلامي

لا يشكّل الخطاب السياسي فئة في حد ذاته، و إنما هو صنف من الفئات التي تحددها مجالات اجتماعية معينة، أي السياسة في هذه الحال.[1]

و السياسة هي " القيام على الشيء بما يصلحه. و السياسة فعل السائس. يقال: هو يسوس الدواب إذا قام عليها و راضها، و الوالي يسوس رعيته". [2] و ينظر إلى السياسة من منظورين: فمن ناحية هي صراع على السلطة، صراع دائر بين أولئك الذين يسعون إلى بسط نفوذهم و أولئك الذي يقاومونهم. و من ناحية أخرى، تحمل السياسة معنى التعاون، فبفضلها يتم التوفيق بين المصالح المتضاربة على المال و النفوذ و الحرية و غيرها.[3]

إن المرء العادي لا تربطه علاقة مباشرة بالسياسة، فهو يتلقاها عبر الخطب السياسية التي تبثها وسائط الإعلام التي تقتصر على نشر المعرفة و التعبير عن الآراء، بل و نشر أيديولوجية معينة. و هكذا تصبح اللغة في مختلف استخداماتها أساس الفعل السياسي الذي يتخذ من وسائل الإعلام أداة فاعلة لترويج المعاني التي تحملها النخب السياسية لإقناع الجماهير و قولبة نظرتهم إلى الواقع. و لعل التورية من أبرز الاستراتيجيات الخطابية التي طغت على الخطاب السياسي الإعلامي لهذا العصر .

التورية

لقد باتت الاستعارة و التورية جسورا لغوية للمواربة التي تطغى على التواصل الإنساني في عصرنا الحالي.[4] أما عن معنى التورية، و تسمى " الإيهام أيضا و هي أن يطلق لفظ له معنيان قريب و بعيد و يراد به البعيد منهما."[5] و في شرحها يقول الهاشمي:[6]

"التورية لغة: مصدر ورّيت الخبر تورية، إذا سترته، و اظهرت غيره. و اصطلاحا: هي أن يذكر المتكلم لفظا مفردا له معنيان؛ أحدهما قريب غير مقصود و دلالة اللفظ عليه ظاهرة. و الآخر بعيد مقصود، و دلالة اللفظ عليه خفيّة، فيتوهّم السامع أنه يريد المعنى القريب، و هو إنما يريد المعنى البعيد بقرينة تشير إليه و لاتظهره. و تستره عن غير المتيقظ الفطن، كقوله تعالى " و هو الذي يتوفاكم بالليل و يعلم ما جرحتم بالنهار". أراد بقوله " جرحتم" معناه البعيد، و هو ارتكاب الذنوب. و لأجل هذا سمّيت التورية " إيهاما و تخييلا"."

لا تنشأ التورية من العدم، و إنما هي وليدة الحاجة. نحن نعلم أن العلاقة التي تربط بين الصورة السمعية للكلمة (الدال) و صورتها الذهنية (المدلول) تتسم بالاعتباطية حيث لا مسوغ لتسمية القمر قمرا أو البحر بحرا. و ذلك "لأن نظم الحروف هو تواليها في النطق فقط و ليس نظمها بمقتضى عن معنى (أي ليس واجبا لمعنى اقتضاه) و لا الناظم بمقتض في ذلك رسما من العقل اقتضى أن يتحرى في نظمه لها ما تحراه. فلو أن واضع اللغة قد قال "ربض" مكان "ضرب" لما كان في ذلك ما يؤدي إلى فساد."[7]

و مع ذلك، فلا بد من وجود علاقة واضحة (قد تقل درجة الوضوح أو تزيد) بين الدال و المدلول و التورية. و بذلك، يكون استعمال التورية محمودا عندما يكون المدلول شفافا و واضحا كما لو استعمل الدال الحقيقي في حد ذاته، إلا أن اللجوء إليها قد يعتريه إشكال إذا كان الهدف من ورائها انتقاص الحقائق أو تضليل القراء.

فدرجة انحراف الدال عن المدلول عند استعمال كلمة مكتنز ، مثلا، للإحالة إلى البدين صغيرة، و لا تشكل خطرا على الفهم السليم للرسالة، في حين يمثل استعمال لفظ الدفاع للتكلم عن الحرب انحرافا بدرجة كبيرة، كونه يشوه المعنى.

أضف إلى ذلك الغموض الذي يكتنف بعض استخدامات التورية إلى الحد الذي قد لا يستطيع فيه الشخص العادي تمييز مدلولاتها الأصلية.فمثلا تطلق الإدارة الأمريكية على القنبلة الذرية التي استهدفت هيروشيما عام 1954 أسماء مختلفة مثل: (Thing, device, gadget)[8]، و التي يمكن ترجمتها إجمالا بالشيء، و هي تسميات مبهمة إلى حد بعيد.

في محاولة تبرير ما لا تبرير له

تصل التورية السياسية إلى عامة الناس عبر قنوات الإعلام المختلفة التي تشكل وسيطا بين الطبقة السياسية و الجماهير. و تستعمل التورية عندما يريد المرء أن يسمي أشياء دون استدعاء صورَها الذهنية. و تتمثل وظيفتها في تفعيل خيال المرء، كما أنها لا تقدم صور مكتملة في الذهن و لا تعرّف بشكل تام الحدث أو الشيء. و بدون تعريف تام، يفقد السامع القدرة على فهم المعنى الحقيقي للفظ. [9] و لعل الإشكال يكمن في هذه النقطة بالذات. فنجاح العملية التواصلية يتوقف على جملة من القواعد يتبناها المتواصلون، و لقد صاغ غرايس (Grice) [10] مبدأ التعاون الذي يضم أربعة قواعد أساسية:

-قاعدة الكم حيث يقتصر المتكلم على القدر من الكلام الذي يحقق الغرض من التواصل.

-قاعدة الكيف حيث يمتنع المتكلم عن قول الكذب، و يلتزم بما يملك القدرة على البرهنة عليه.

-مبدأ الصلة حيث يكون الكلام ملائما لسياق المقام.

- مبدأ الأسلوب حيث يتلافى المتكلم الغموض في التعبير و الإبهام، و يوجز الكلام و يتحرى ترتيبه.

و يظهر أن بعض استخدامات التورية تخرق قاعدة أو أكثر من هذه القواعد، فتتأثر بذلك العملية التواصلية و تتزعزع أركانها. ففي عام 1990، استعمل ميلوسيفيتش (Milosovitch) مصطلح " التطهير العرقي" (ethnic cleansing) للحديث عن جرائم الإبادة الجماعية التي ارتكبت في حق غير الصربيين في يوغوسلافيا السابقة. و لقد أخذ هذا "التطهير العرقي" أشكالا دموية تمثلت في القصف المكثف للمدن، محاصرة القرى و تقتيل المدنيين. و لم يشكل هذا المصطلح محاولة لإخفاء تفاصيل شنيعة فحسب، بل لتقديمها في الخطاب الجماهيري بصورة حسنة. [11] كما برزت عبارة " الضربات الجراحية" (Surgical strikes) التي يزعم أنه قصف دقيق أثناء حرب الولايات المتحدة على العراق. و عادة ما يتم تكوين هذه العبارات عن طريق الموازاة بين كلمتين يكون معنى إحداها قبيح و الآخر حسن، فالصفة "جراحية" تتضمن معنى الشفاء. [12]

و مع ذلك، قد تدور التورية في حلقة مفرغة، و قد يكون للدال الجديد حياة قصيرة بمجرد أن يوسم بوصمة العار التي كانت تخص الدال القديم (لاسيّما بعد تفطن العامة لمعانيها الحقيقية)، و بالتالي يحين أوان استبداله: " ففي اللحظة ذاتها التي يتم فيها تقبّل التورية، يندثر معناها القديم و يبدأ البحث لإيجاد تورية جديدة.» و هذا ما يفسر قلة النجاح الذي تلقاه التورية السياسية على المدى البعيد. [13] و في السياق ذاته، يصور الكاريكاتوري جولس فايفر (Jules Feiffer)[14] عقم و هشاشة التورية السياسية بطريقة طريفة على لسان أحد ساكني الأحياء الفقيرة فيقول:

" كنت أظن نفسي فقيرا إلى أن قيل لي أني لست فقيرا، بل محتاجا. أخبروني بعد ذلك أنه من الانهزامية أن أفكر في نفسي كمحتاج، فأنا محروم (كلا ليس محروما و إنما معدوم). بعدها أخبروني أن معدوم قد بات مبتذلا، فأصبحت معوزا.

لا أزال لا أملك قرشا لكن بحوزتي مفردات كثيرة."

كما ظهرت في الآونة الأخيرة عبارة جديدة، ذات خلفية عنصرية لوصف أولئك الأشخاص الذي لا ينتمون إلى الجنس السائد (الأبيض في غالب الأحيان) (People from exotic backgrounds) و التي يمكن ترجمتها حرفيا بأشخاص من خلفية أجنبية: "... خطر عدم دخول سوق العمل يتربص بشكل كبير بالأشخاص من خلفيات أجنبية، ..."[15]. و تستعمل ذات العبارة للحديث عن السود في أمريكا، فيقال (People from African exotic backgrounds) أي " أشخاص ذو خلفية أجنبية إفريقية"،

و هذا يعني أن الكلمات و العبارات السابقة المعروفة أمثال: (negroes, colored or black people, African-Americans or people of color) أضحت كلها محط إشكال، و بذلك آن أوان استبدالها.

التر جمة و التورية

لقد باتت الترجمة جزءا لا يتجزأ من حياتنا اليومية، و هي الجسر الذي تعبر من خلاله المعلومة إلى ضفة الثقافات الأخرى، و تتوقف عليها ردة فعل الجماهير. و عندما يتم تفريغ المفاهيم السياسية في قوالب مجازية تتبنى الاستعارة و التورية، تكتسي معانيها طبيعة نسبية يمكن نقضها و مناهضتها من جهة أو أخرى. و عليه، يتحرى المترجم دراسة الخلفية الاجتماعية و الثقافية لمتلقي نص اللغة المنقول إليها عند الترجمة.[16]

و تؤيد هذا المنظور النظرية الغائية في الترجمة التي تنصّ على أن أحد أهم العوامل الضرورية التي تقرر هدف الترجمة هو المتلقي، و هو الشخص المعني بقراءة الترجمة في اللغة المنقول إليها، أضف إلى ذلك الخصائص المميزة لثقافته و خلفيته الاجتماعية.[17]

و لكي لا يطلق المترجم لنفسه العنان في الترجمة، تذكّر نورد (Nord) بأهمية نص اللغة المنقول منها، و تضيف الأمانة كشرط أساسي للوظيفية.[18]

تسربت بعض العبارات المبهمة إلى اللغة العربية بفعل الترجمة، و ذلك عن طريق المحاكاة التي " تشكل اقتراضا من نوع خاص"، يتم فيه اقتراض تركيب من لغة أجنبية، تترجم العناصر التي تكونه حرفيا،[19] و تأصل استعمالها في قنوات الاتصال المختلفة:

الإبادة = التطهير العرقي Genocide =ethnic cleansing

هجوم = دفاع فعال Attack= active defence

و عموما، تتم ترجمة التورية وفقا للاستراتيجيات التالية: النقل المباشر لهذه المفاهيم من اللغة المنقول إلى اللغة المنقول إليها عبر الترجمة الحرفية، التعبير غير المباشر عن هذه المفاهيم بواسطة تورية مكافئة، تقويض جديتها أو حذفها من الترجمة.[20]

و سنحاول في هذا القسم الأخير دراسة التورية من خلال كلمة الإنجليزية (action) التي استشرى استعمالها في النصوص السياسية الإعلامية.

تستعمل التورية (action) في عدة سياقات سياسية للتحدث عن قضايا شائكة، و غالبا ما يتم استخدامها للمرة الثانية فما فوق لتفادي ذكر الكلمة محل الإشكال مرة أخرى. و أكثر ما عرفت به التورية (action) دخولها في التركيب (police action) أي "عمل بوليسي) و هي تورية تفيد معنى الحرب دون الإعلان عنها بشكل صريح (مثال كوريا الشمالية).[21]

تحمل هذه التورية معان سلبية، فقد تتضمن التهديد، أو الاضطلاع بإجراء ضروري غالبا ما تكون عواقبه وخيمة أو غير محبذة للمتلقي. و لتمثيل ذلك، اخترنا ثلاثة أمثلة من استعمالات هذه الكلمة في اللغة الانجليزية وردت على لسان سياسيين و تم نشرها في الموقع الإلكتروني للبي بي سي (BBC) و مقارنتها بالترجمة العربية التي وفرها ذات الموقع حيث تبيّن أن المترجم ملزم بالحفاظ على تلك الضبابية في الترجمة:

(He (David Cameron) warned that the eurozone had to prepare "decisive contingency **action**" for a possible Greek departure from the single currency.)[22]

(وحذر رئيس الحكومة البريطانية الدول الاخرى الاعضاء في المنظومة من أن عليها "اتخاذ **قرارات** احتياطية حاسمة" تحسبا لاحتمال انسحاب اليونان من العملة الموحدة).[23]

جاء هذا التصريح في خضم الأزمة المالية و الاقتصادية التي تعاني منها أوروبا و لاسيما اليونان التي سيقرر شعبها من خلال استفتاء إمكانية البقاء أو الانسلاخ عن منطقة اليورو.

و يقصد كامرون بالتورية (action) مزيدا من إجراءات التقشف (austerity)، هذه الكلمة هي نفسها تورية لرفع سقف الضرائب و التقليص من الإنفاق على الخدمات الاجتماعية و إجراءات تمس البنوك. و قد احتفظت الترجمة العربية المقترحة بذات الإبهام عبر كلمة "قرارات".

و تنطبق ذات الصورة على المثال الثاني، إلا أن عبارة (Take action) ترجمت بشكل حرفي مجحف في العربية "اتخاذ فعل" و تحمل العبارة ذات معاني التي حملها المثال الأول.

Earlier, UK Prime Minister David Cameron called for deficit reduction.

"There is a growing sense of urgency that **action** needs to be taken, contingency plans need to be put in place and the strengthening of banks, governments, firewalls and all of those things need to take place very fast," he told reporters at Camp David.[24])

(وكان رئيس الوزراء البريطاني ديفيد كاميرون دعا في وقت سابق الى تقليص العجز الذي تواجهه ميزانيات دول المنطقة.

اذ قال للصحفيين في كامب ديفيد "ثمة شعور متنام بالحاجة الملحة لاتخاذ **فعل**، كما ثمة حاجة لوضع خطط للطوارئ وتقوية المصارف والحكومات، ونحتاج الى وضع كل هذه الاشياء موضع التفيذ بسرعة كبيرة.[25])

يندرج المثال الثالث في سياق آخر حيث القصد من وراء استعمال كلمة (action) هو بمثابة إعلان حرب، و هذا ما نلمسه في الترجمة العربية التي أضافت الصفة "عسكري" إلى العمل.

(North Korea vows 'unprecedented' action against South[26])

(كوريا الشمالية تهدد بعمل عسكري "غير مسبوق" ضد الجنوبية[27])

الخاتمة

نعيش في زمان تزدهر فيه صناعة التورية لاسيما في الخطاب السياسي، و البيروقراطي، والعسكري، و الإشهاري. و تعمل التورية بشكل عام على إخفاء الوجه القبيح من الحقائق، و تستعمل كأداة لتوجيه أفكار الشعوب و قولبتها. و هي من استراتيجيات الخطاب الكفيلة بنثر الغبار على بعض الآراء الفردية و الجماعية التي تصف مواقف سلبية أو معيبة إزاء مواضيع معيّنة.

تضع التورية السياسية التي تتلقفها وسائل الإعلام الموضوع الحقيقي في الخلفية و تقتصر على إبراز جانب منه فقط، و لعله الجانب الأقل بشاعة و الكفيل بالتغطية على المعاني الحقيقية. و يبقى تحديد الهدف من استعمال التورية، و أيدولوجية الوسيلة التي تبثها، و البيئة الاجتماعية و الثقافية للمتلقي من العوامل الذي يجدر بالمترجم مراعاتها قبل الاضطلاع بترجمة التورية.

الهوامش

[1] Van Dijk, Teun, Political Discourse and Ideology : http://www.uspceu.com/cntrgf/rgf_doxa13_616.pdf (10/06/2012)

[2 2] ابن منظور، الأنصاري، لسان العرب، المجلد السادس، دار بيروت للطباعة و النشر، بيروت، لبنان ص 108.

[3] Chilton, Paul. 2004, Analysing Political Discourse : Theory and Practice, Routledge, London, p 3

[4] Mihas, Elena, 2005, Non literal Language in Political Discourse : LSO Working Papers in Linguistics 5: Proceedings of WIGL, 124-139. (10/06/2012)

[5] القزويني، جلال الدين، 1338، الإيضاح في علوم البلاغة، دار مكتبة الهلال، بيروت، لبنان.ص 299

[6] الهاشمي، السيد أحمد، تحقيق التونجي، 2008، جواهر البلاغة في المعاني و البيان و البديع، مؤسسة المعارف، بيروت، لبنان.ص 387-388

[7] الجرجاني، عبد القاهر، (1988)، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تصحيح الشيخ عبده، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان ص 40

[8] Zhao, Xiaonan, 2010, Study on the Features of English **Political Euphemism** and its Social Functions: www.ccsenet.org/journal/index.php/elt/article/download/.../4340 (10/06/2012:)

[9] Mihas, Elena, 2005, Non literal Language in Political Discourse : LSO Working Papers in Linguistics 5: Proceedings of WIGL, 124-139

[10] Grice, H.P. (1975). 'Logic and conversation' In Cole, P. & Morgan, J. (eds.) Syntax and Semantics, Volume 3. New York: Academic Press. pp. 41-58.

[11] Thomas, Linda; Singh, Ishtla; Peccei, Jean, 2004, Review: Language, Society and Power: An Introduction, Routledge, London, p48

[12] Grillo, Eric, 2005, Power Without Domination: Dialogism And the Empowering Property of Communication, John Benjamins Publishing Company, Philadelphia, USA. P 89

[13] Burkhardt, Amin; Nerlich, Brigitte, 2010, Tropical Truth(s): The Epistemology of Metaphor and Other Tropes, Walter de Gruyter, p 363

[14] Safire, William, 2008, Safire's Political Dictionary, Oxford University Press, New York, p186

[15] معدلات البطالة في إرتفاع مستمر بسبب الركود الإقتصادي، 2012/02/14:
http://sverigesradio.se/sida/artikel.aspx?programid=2494&artikel=4964802

[16] Al-Quran, Majed & Al-A'zzam, Bakri, Euphemism in Jordanian Contemporary Political Discourse: A Pragmatic and Translational Perspective: http://www.eis.hu.edu.jo/Deanshipfiles/pub105332310.pdf (12/06/2012)

[17] Vermeer, Hans, in Venuti, 2004, The Translation Studies Reader, Routledge, London, p234

[18] Nord, Christiane, (2005) Text Analysis in Translation, Theory, Methodology and Didactics Application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis, Rodopi, Netherlands, p32-33

[19] Vinay, J.P. & Darbelnet, J. (1958) *Stylistique Comparée du Français et de l'Anglais*, Didier-Harrap.p 47

[20] Behnaz, Sanaty, 2010, A Study of Euphemism from the Perspectives of Cultural Translation and Linguistics in Translation Journal, vol 14, no 4: http://www.bokorlang.com/journal/54euphemisms.htm (12/06/2012)

[21] Glenn D. Hook, 1999, Militarization and Demilitarization in Contemporary Japan, Routledge p 133

[22] Nick Clegg warns that eurozone collapse will fuel 'extremism', 21/05/2012:

http://www.bbc.co.uk/news/uk-politics-18139454

[23] كاميرون: الإنتخابات اليونانية بمثابة استفتاء على اليورو: 2012/05/21،
http://www.bbc.co.uk/arabic/worldnews/2012/05/120520_cameron_euro_referendum.shtml

[24] G8 says it wants Greece to remain in 'strong' eurozone ; 19/05/20012 :

http://www.bbc.co.uk/news/world-us-canada-18133878

[25]قادة مجموعة الثماني يريدون بقاء اليونان ضمن منطقة اليورو: 2012/05/19.
http://www.bbc.co.uk/arabic/worldnews/2012/05/120519_g8_eurozone_final.shtml

[26] North Korea vows 'unprecedented' action against South: 23/04/2012:

http://www.bbc.co.uk/news/world-asia-17810198

[27]كوريا الشمالية تهدد بعمل عسكري "غير مسبوق" ضد الجنوبية: 2012/04/23:
http://www.bbc.co.uk/arabic/worldnews/2012/04/120423_nkorea_warning.shtml

قائمة المراجع

باللغة العربية

ابن منظور، لسان العرب، المجلد السادس، دار بيروت للطباعة و النشر، بيروت، لبنان

الجرجاني، عبد القاهر، (1988)، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تصحيح الشيخ عبده، دار الكتب العلمية، بيروت–لبنان

القزويني، جلال الدين، 1338، الإيضاح في علوم البلاغة، دار مكتبة الهلال، بيروت، لبنان.

الهاشمي، السيد أحمد، تحقيق التونجي، 2008، جواهر البلاغة في المعاني و البيان و البديع، مؤسسة المعارف، بيروت، لبنان.

باللغة الانجليزية

Al-Quran, Majed & Al-A'zzam, Bakri, Euphemism in Jordanian Contemporary Political Discourse:
A Pragmatic and Translational Perspective: http://www.eis.hu.edu.jo/Deanshipfiles/pub105332310.pdf (12/06/2012)

Behnaz, Sanaty, 2010, A Study of Euphemism from the Perspectives of Cultural Translation and Linguistics in Translation Journal, vol 14, no 4: http://www.bokorlang.com/journal/54euphemisms.htm (12/06/2012)

Burkhardt, Amin; Nerlich, Brigitte, 2010, Tropical Truth(s): The Epistemology of Metaphor and Other Tropes, Walter de Gruyter.

Chilton, Paul. 2004, Analysing Political Discourse : Theory and Practice, Routledge, London.

Glenn D. Hook, 1999, Militarization and Demilitarization in Contemporary Japan, Routledge, London.

Grice, H.P. (1975). 'Logic and conversation' In Cole, P. & Morgan, J. (eds.) Syntax and Semantics, Volume 3. New York: Academic Press. pp. 41-58.

Grillo, Eric, 2005, Power Without Domination: Dialogism And the Empowering Property of Communication, John Benjamins Publishing Company, Philadelphia.

Mihas, Elena, 2005, Non literal Language in Political Discourse : LSO Working Papers in Linguistics 5: Proceedings of WIGL, 124-139

Nord, Christiane, (2005) Text Analysis in Translation, Theory, Methodology and Didactics Application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis, Rodopi, Netherlands.

Safire, William, 2008, Safire's Political Dictionary, Oxford University Press, New York.

Thomas, Linda; Singh, Ishtla; Peccei, Jean, 2004, Review: Language, Society and Power: An Introduction, Routledge, London.

Vermeer, Hans, in Venuti, 2004, The Translation Studies Reader, Routledge, London.

Vinay, J.P. & Darbelnet, J. (1958) *Stylistique Comparée du Français et de l'Anglais*, Didier-Harrap, London.

Zhao, Xiaonan, 2010, Study on the Features of English **Political Euphemism** and its Social Functions: www.ccsenet.org/journal/index.php/elt/article/download/.../4340 (10/06/2012)

المواقع الإلكترونية

موقع العربية-Arabiska: http://sverigesradio.se/sida/default.aspx?programid=2494

موقع هيئة الإذاعة البريطانية: http://www.bbc.co.uk

الترجمة بين نص الوصول ونص الانطلاق

أ.دليلة خليفي/ جامعة الجزائر2

توطئة

عرفت الترجمة انتعاشا كبيرا منذ نهاية الحرب العالمية الثانية وخاصة بعد أن أصبحت تستمد وسائلها من اللسانيات .فأدى التطور السريع الذي حدث في هذا الميدان إلى انعكاسه على الترجمة ،إذ حاول المترجمون التوسع في دراسة علم اللسان لفهم عملية الترجمة التي كانت قائمة على أساس المقارنة بين لغتين وتدريس اللغات الأجنبية.وأدى كل هذا إلى ظهور نظريات الترجمة التي تعددت وتنوعت حسب المدارس و الانتماءات .

وتعد الترجمة من الوسائل الأساسية التي تجسد حضارات الأمم لأنها تمثل عملا ثقافيا ولغويا،بواسطته تتمازج مختلف الأفكار والثقافات،وفي هذا الصدد يقول إدوارد البستاني:"الترجمة أهم سبيل إلى تمازج العبقريات المختلفة وتلاقي شرر النبوغ في العالم وهي الفجوة التي تنهمر فيها بحار العلوم بين الأمم لتغترف منها كل أمة ما يعوزها من أمة غيرها " 1 .

كما أن الترجمة أداة ووسيلة لتطوير اللّغة التي تمكِن القارئ من استيعاب كل ما هو حديث ليواكب التقدم العلمي المتسارع.وإن التزايد المستمر لكل ما هو جديد هو الذي دفع المهتمين بالترجمة إلى البحث والتوسع في هذا الميدان .و يرى إيدمون كاري :"أننا نعيش في عصر الترجمة وأنه لا يوجد مجال حيوي يمكنه الاستغناء عن الترجمة .فالمترجم هو المساعد اليومي للناشر ورجل الاقتصاد ،كما هو الحال بالنسبة للشاعر أو منظم المؤتمرات العالمية وكذا السينمائي أو مدير وكالات الأسفار أو الوكالات الصحفية فحضور المترجم في هذه الحالات ضروري ولا مفر منه.وقد أصبحت الترجمة مهنة لكنّها لم تفقد جانبها الفني .وأحسن مثال على ذلك تجسده الفيدرالية العالمية للمترجمين (FIT)المتواجدة في كندا «2.

ولم يكن الاهتمام الكبير والواسع بالترجمة والمترجم وليد الصدفة وإنما هو مطلب أساسي يمليه علينا الواقع الحالي الذي نعيشه حيث أصبح العالم الكبير عبارة عن قرية صغيرة تعيش في ظل نظام العولمة.

أما الغاية من الترجمة حسب (Gerardo Vazquez Ayora) جيراردو فازكيزأيور:"فهي إنتاج نص مكافئ عند الانتقال من لغة الانطلاق إلى لغة الوصول وليس هذا الأمر دائما بالهين "3.

ا ـ نص الانطلاق :

"إن أول ما يتبادر إلى ذهن المترجم عند مباشرة عملية الترجمة هو التساؤل التالي:"ماذا نترجم ولماذا؟"4

وإن هذا التساؤل ليطرح نفسه عندما يتبين أن أغلب النصوص المكتوبة في لغة ما لا تكون كلها محل الترجمة.وهنا يمكن أن نذكر الأعداد الهائلة من المقالات الصحفية والمجلات و الحوليات وكذا النصوص الأدبية والعلمية التي لم و لن تترجم أبدا.

ولكي نتمكن من الإجابة عن هذا السؤال المطروح لا بدّ أن نعالج ونصنّف كل نص حسب طبيعته.

1 - **النص الصحفي**:

يبدو من أوّل وهلة أن المقالات الصحفية المكتوبة هي أولى النصوص التي نقوم بإبعادها.وهذا يعود إلى كون أهم خاصية في المقالات الصحفية أنها عابرة وزائلة حيث يقول فاروق أبو زيد في هذا الصدد:" إنّ المقال الصحفي يعبر عن الأحداث اليومية الجارية وعن القضايا التي تشغل الرأي العام المحلي أو الدولي ،ويقوم بهذه الوظيفة من خلال شرح وتفسير الأحداث الجارية والتعليق عليها بما يكشف عن أبعادها ودلالاتها المختلفة " .5

وتتغير هذه المعلومات التي تنقلها المقالات الصحفية من أسبوع إلى أسبوع وفي بعض الأحيان من يوم إلى آخر.كما أنّه يتم تداولها في العالم كله في آن واحد ،أي في الوقت نفسه بفضل التطور التكنولوجي الذي عرفه عالم الاتصال وبفضل المراسلين الصحفيين المنتشرين في كلّ أنحاء العالم وبالتّالي فإن كلّ دولة تلجأ إلى صياغة النبأ بلغتها الأم وعلى طريقتها الخاصة .

وبعد إبعاد المقالات الصحفية يبقى لدينا نوعان أساسيان وهما النص الأدبي أو الفني من جهة والنص العلمي التقني من جهة أخرى.

2 - النص العلمي التقني:

لا شك في أن أهم سبب يدفعنا إلى ترجمة النصوص العلمية والتقنية هو حاجة المجتمعات الملحّة إلى مواكبة التطوُر العلمي والتقني.وهنا يجب أن نشير إلى أن اللّغة الأكثر انتشارا بين المجتمع العلمي العالمي هي اللّغة الإنجليزية.لكن هذا الأمر لا يمنع من وجود أعمال قيمة تم نشرها باللّغة الأموالتجارية. الأصلية مثل اليابان وروسيا، وبالتالي فهي تحتاج بدورها إلى الترجمة لكي يتّم تداولها في العالم بأسره والانتفاع بما جاء فيها.و ترتبط ترجمة النصوص التقنية ارتباطا وثيقا بالحياة الاقتصادية والتجارية .

3 - النص الأدبي:

النص الأدبي هو نص يعبر عن عواطف كاتبه وتجربته الذاتية ومشاعره الوجدانية تجاه موقف خاص أو موقف عام.وهو يقوم على الصور البيانية والمحسنات اللفظية والتراكيب اللغوية المعقدة .كما

يتميز بطابعه الخاص و الموحد الراجع إلى اتحاد الجوهر و الشكل أما المعايير التي تقاس بها الأنماط اللّغوية الموظفة في الأدب فهي تتفاوت بتفاوت العصور و الأنواع الأدبية، كما أن اللّغة عامة تتغير باستمرار، ويتغير مفهومنا للأدب من عصر إلى عصر.

ويقول(Terry Eagleton) تيري إقليتون :"إن الأدب ذو ألوان متعددة وصور لا حصر لها و إبراز تعريف جامع مانع من المحال،ولذلك فنحن لا نستطيع حصر خصائص اللّغة التي يكتب بها النص الأدبي لأنها ليست لغة واحدة بل هي تتفاوت من نوع أدبي إلى نوع آخر ومن عصر اتخذ فيه هذا اللون شكلا معينا إلى عصر تغيَّر فيه هذا الشكل،ولأن العمل الأدبي نفسه قد يتضمَن ألوانا مختلفة من المستويات اللغوية فقد نجد في مسرحية أو رواية أو قصة قصيرة إشارة أو تعبيرا دقيقا ،وقد نجد في مسرحية مشهدا يدور الحوار فيه بصورة واقعية تحاكي لغة الحياة اليومية "6.

إن تنوع أشكال الأدب في العصر الحديث إذن وتغير تعريف الأدب تبعا لذلك هو السبب في تغيير مفهومنا للّغة التي يكتب بها الأدب أو ما كنا نسميه "لغة الأدب".

ولا تختلف اللّغة المستعملة في النصوص الأدبية كثيرا عن لغة الحياة وإن كانت بعض الأنواع الأدبية تتطلب مستويات خاصة من اللغة خصوصا عندما يتعلق الأمر بالشعر. ففي هذا النوع بالتحديد تختلف الأبنية اللغوية لفظا وتركيبا ودلالة عن لغة الحياة العادية ليس فقط بسبب "النظم"و ليس بسبب "القافية"ولكن بسبب "التكثيف" الذي تتميز به لغة ذلك الفن الأدبي الخاص .

أما إذا تأملنا اللغة التي يكتب بها النثر الأدبي "بأوضاعها" 7المتعددة فإننا نجد أنفسنا أحيانا نواجه نصوصا تتضمن أوضاعا لغوية لا يمكن للقارئ البسيط أن يتعامل معها إذ يتعين عليه في هذه الحال أن يتوفر على قدر عال من المستوى اللّغوي .

أما فيما يتعلق بترجمة هذا النوع من النصوص فقد كثر الحديث عنها وتنوعت الآراء بين مؤيد ومعارض ولكن الكل يجمع على صعوبة هذه العملية.

ويرى محمد عوض:"أن أهم شرط ينبغي توفره في المترجم هو أن يكون هو نفسه أديبا راسخ القدم في التأليف الأدبي وأن يكون ملما أحسن الإلمام باللّغتين لأنه مطالب بإحداث أثر أدبي يحاكي الأثر الذي يحدثه النص الأصلي"8.

أما (New Mark) نيومارك فهو يرى:" أن الترجمة الأدبية أو الفنية ،هي ترجمة رمزية ومجازية ،ذلك لأنها لا تكتفي بترجمة المعاني كما هي واردة في النص بل تتعداه إلى ترجمة الإيحاءات التي يتوجب

على المترجم أن يعيد التعبير عنها بطريقة فنية منمَقة آخذا بعين الاعتبار الوظيفة الأساسية لهذا النوع من النصوص وهي الوظيفة الجمالية "9.

ومن أهم الصعوبات التي يواجهها المترجم الأدبي ترجمة ما يسمى بالأنماط أو التراكيب البلاغية والتي يشار إليها باسم الحيل البلاغية.و تتضح هذه الصعوبات حين يعلم المرء أن اللُّغات تختلف اختلافا واضحا؛ فاللّغة العربية مثلا من اللّغات السامية في حين أن اللّغة الفرنسية من اللّغات الهندأوروبية والتقابل بين اللّغتين يستوجب استجلاء أوجه التشابه والتباين بينهما.

ب ـ نص الوصول وسياقه الاجتماعي والثقافي

إن عملية الترجمة ليست مجرد عملية نقل متعلقة باللّغات بل هي عملية تبليغ تتعلّق أساسا بالمعنى مثلما يرى(Saint Gérôme) سان جيروم إذ يقول :"لا يترجم المترجم الكفء الكلمات فقط، وإنما يقوم بنقل الفكر المستتر وراءها ،ولذا فإنه يرجع دائما للسياق والمقام ".10

والمقام هو مجموع العناصر الخارجية عن اللّغة وتكون حاضرة في ذهن الأفراد وفي الواقع الخارجي حين التبليغ ويمكنها أن تقوم بدور يحدِد شكل العناصر اللغوية ووظيفتها فالمقام يتمثل إذا في:

ـ عامل المحيط والزمن لعملية التلفظ .

ـ العوامل النفسية، أي العلاقات التي تربط المتخاطبين(المكان والإطار والمتخاطبين) والتي يمكنها التأثير بالفعل في التصرفات اللّغوية سواء على مستوى الشكل أو الوظيفة.

أما السياق فيتكون من مجموع الوحدات المتقاربة، والتي بوجودها يتم تحديد شكل وحدة ما و وظيفتها ،ويمكننا أن نقول بأن اللسانيات تتكفل بدراسة السياق ، أما المقام فهو من اختصاص البرغماتية .

ويرى(Edmond Cary) إيدمون كاري بأن :" الترجمة هي العملية التي تهدف لإيجاد التكافؤ بين نصين ثم التعبير عنهما بلغتين مختلفتين ،ويكون هذا التكافؤ دائما وأبدا متوقفا على طبيعة النصين والمتلقين لهما ،والعلاقات الموجودة بين ثقافة الشعبين ،وكذا المناخ المعنوي والثقافي والحسي ،وهو متوقف أيضا على كل الحوادث الخاصة بزمان نص الانطلاق ونص الوصول ومكانهما ".11

وتتمثل صعوبة ترجمة النصوص المكتوبة بلغات متباعدة في العوامل الخارجية عن اللّغة والناجمة عن اختلاف الثقافات وهي المميزات الحضارية النوعية والأشكال الأدبية الخاصة.وهنا ينبغي على المترجم إيجاد الوسائل الكفيلة بالتعبير في لغته عن المعنى نفسه لكي يتمكن من إحداث الأثر نفسه في المتلقي الذي يحدثه نص الانطلاق.

ونظرا لتعقيد عملية الترجمة فقد أصبح من الضروري وضع معايير تتسم بالموضوعية لتقويم نص الوصول.ولذلك وضع (Champbelle) كامبيل ثلاثة معايير للترجمة الجيدة وهي :

- "ضرورة إعطاء المترجم صورة منصفة و عادلة لمعنى نص الانطلاق .

- ضرورة نقله لروح المؤلف و أسلوبه بأقصى ما يمكن، وبالشكل الذي ينسجم مع أصالة لغة نص الوصول

- ضرورة بذل مجهود بحيث تكتسب الترجمة القدرة الأصلية لتظهر طبيعية وسلسة."12

أما(Nida) نيدا فيرى أن هنالك ثلاثة معايير أساسية لتقويم جميع أعمال الترجمة وتكمن هذه المعايير فيما يلي :"

- القدرة العامة لعملية الإيصال، أي الحكم على أمانة الترجمة وقدرتها في ضوء الحد الأقصى على التلقي مقابل الحد الأدنى للجهد المبذول لفك الرموز اللغوية.

- استيعاب المحتوى ويأتي هذا المعيار ليغطي ما كان يقال تقليديا عن الأمانة والدقة والانضباط، بحيث يجب أن يكون ذلك من منظور نظرية الاتصال.

- تكافؤ الاستجابة الذي يكون موجها نحو ثقافة المصدر ، أو ثقافة المتلقي.ويجب أن تكون استجابة المتلقي مطابقة لاستجابة المصدر رغم اختلاف سياقيهما الثقافيين، ويعتمد المعيار الذي يقتضي تشابه الاستجابات على المسافة الثقافية بين سياقي عملية الاتصال."13

أما خلال السنوات الأخيرة فقد ظهرت دراسة حديثة قام بها قسم اللسانيات بمكتب الترجمة للحكومة الكندية حيث وضعت المجموعة التي تدعى (Dical) أي (La division de la qualité linguistique) نموذج سيكال (Sical) لتقويم الترجمات بحيث " تتفق معايير نموذج سيكال مع معايير مكتب الأمم المتحدة للترجمة ،وتتمثل هذه المعايير في الترجمة التي يجب أن تكون أمينة للأصل ،كما ينبغي للترجمة الأمينة أن تحافظ على طريقة التعبير الأجنبية كلما كانت متفقة مع طريقة اللغة المنقول إليها في الأداء و التعبير مع البساطة والإيجاز والوضوح "14

وخلاصة القول أنه على الرغم من وجود كل هذه الدراسات إلا أنَ هذا المجال لا زال يفتقر إلى الدراسات العلمية التي من شأنها أن تبني النماذج النظرية الحديثة التي تستطيع أن تساير واقع الترجمة المعقد .

الهوامش

1 - البستاني(إدوارد)،مناهج الترجمة ، بيروت ،دار الطباعة والنشر الشرقية 1945،ص.4

2 - عن مجلة بابل،العدد 3-4 لسنة1978 .

3 - عن مجلة بابل، العدد 28، رقم 2 لسنة 1989.

Garnier(G) : Linguistique et Traduction, Paradigme, Caen1985,p21 -4

5 -أبو زيد(فاروق)، فن الكتابة الصحفية،القاهرة ،عالم الكتب ،1990، ص 179

6 - عناني (محمد)، الترجمة الأدبية بين النظرية و التطبيق، مصر ، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة العالمية للنشر، 1977، ص 52.

7 - نقصد هنا بالأوضاع اللغوية ما يعرف في اللّغة الفرنسية بـles états de langue

8 - عوض (محمد)، فن الترجمة، مصر ، دار المعارف، 1991، ص 65

9 - أنظر New Mark (P) :Approches to Translation,GB xford,Pergamon press,1982

10- أنظر Saint Jérome, Cary (E),cites par Larose(R),in :Théories contemporaines de la traduction ,Canada, P.U du Québec, 1989

11- نفسه

12 - نيدا (يوجين) ،نحو علم الترجمة ، تر ماجد النجار ،العراق ،مطبوعات وزارة الإعلام، 1976، ص 21

13 - نيدا،المرجع السابق ،ص 203

14 - نيدا،المرجع السابق ، ص.352 .

السيرة الشعبية: الدلالات، المكونات، الإشكاليات

عبد الحميد بوسماحة - المدرسة العليا للأساتذة بوزريعة. الجزائر.

الملخص :

يعالج المقال السيرة الشعبية بصفتها جنسا لغويا و أدبيا قائما بذاته. و إذا كانت تقاليد عنترة بن شداد الشفوية موجودة قبل تدوين السيرة الإسلامية فإن تأليف السيرة عبر العصور التي قام به الأمويون والعباسيون والشيعة والفاطميون ومن بعدهم المماليك يختلف إلى حد كبير على السيرة المعاصرة المتداولة في الغرب باسم دراسة الحياة الشخصية. أما مصطلح السيرة الشعبية فإنه يحقق النموذج و المثال. و بهذا المعنى يتناول الموضوعات التاريخية والاجتماعية والسياسية بإعتبار أن هذا الصنف من الأنواع الأدبية يتميز بمكونات خاصة به كالإنشاد والتاريخ واللغة الوسطى والشعر والنثر وفن كتابة الرواية و الخرافي الأسطوري.

تطرح السيرة الشعبية إشكاليات متعددة منها العلاقة بين السيرة بالمفهوم الغربي التي تتناول الحياة الشخصية و بين الأدب بقواعده ومعاييره المحددة . كما لا يعكس هذا النوع من السيرة حياة الشخص في الماضي بصورة دقيقة. وتهمل السيرة الشعبية بدورها في كثير من الأحيان عددا من العناصر السيكولوجية كتجسيد حلم الكاتب بدلا من حياته الواقعية.

ملخص باللغة الفرنسية :

Cet article traite de la geste populaire en tant que genre linguistique et littéraire qui a une existence propre. Si la tradition orale de Antar Banou Chaddad préexistait à la rédaction de la sira islamique, la publication de la geste à travers les siècles, par les Arabes, diffère beaucoup de la biographie occidentale qui, par définition, est l'étude de la vie personnelle. Quant au terme – geste populaire – il réalise le modèle, l'idéal, et présente des thèmes historiques, sociaux et politiques, grâce aux éléments constitutifs qui caractérisent ce genre : telle la langue qui se situe entre le parler et le niveau littéraire, l'histoire, le chant, la poésie, la prosodie, le mythe, le fantastique et surtout l'art romanesque. La geste populaire pose aussi des problématiques, entre autre, la relation entre la biographie au sens occidental du terme, qui est un récit de vie et la littérature avec ses critères, ses conventions .Parfois ce genre ne retrace pas non plus la vie de ce personnage du passé d'une façon exacte. La geste populaire, elle aussi, occulte certains éléments psychologiques, à titre d'exemple, la concrétisation du rêve de l'auteur au lieu de sa vie réelle.

يتأكد الاهتمام الخاص الذي يوليه الباحثون العرب للسيرة الشعبية عندما يركزون عليها باعتبارها فنا مستقلا قائما على قواعد وأصول محددة، فينفصل بالضرورة عن الأشكال القصصية التي كانت شائعة عند الجماعات البشرية الأخرى.

تحديد مصطلح السيرة، المدلول اللغوي:تحمل السيرة معاني مختلفة: السنة والشيوع والطريقة والهيئة.

المدلول التاريخي : يتمثل في تصور حياة شخصية مرت بأحداث متسلسلة زمنيا لها ارتباطات محددة كالنشاط السياسي أو الثقافي أو المذهبي، ويكون الهدف من هذا العمل تعليميا أو دعائيا، وقد انتشرت السيرة التاريخية في العصر الأموي، وتناولت حياة الخلفاء الراشدين وخلفاء بني أمية وفاطمة الزهراء وعلى وأبنائه، وهنا يجب أن نلاحظ أن هناك اختلافا بين السيرة التاريخية التي كتبها أنصار الشيعة وتلك

التي كتبها الأمويون والعباسيون رغم أنهم جميعهم تناولوا شخصية واحدة. وقد حظي هذا النوع من التأليف بعناية كبيرة في العصور التالية، ولا سيما عند الطولونيين والإخشيد والفاطميين والأيوبيين والمماليك. وإذا قارنا بين العرب والغرب فيما يخص السيرة التاريخية وجدنا أن الأولى كانت مجرد سرد للأحداث من وجهة نظر خاصة صادرة عن ميول سياسية أو عقائدية.

المدلول الاجتماعي: قد أخذت السيرة الشعبية معنى الحكاية القصصية أكثر من الحقيقة الواقعية، إذ حين يتحدث الشخص عن سير الناس فإنه لا ينقل بالضرورة أحداثا واقعية عنهم وإنما يختار منها المثير والغريب والشاذ ثم يضيف إليه من تخيلاته ما يجعله أقرب إلى الواقع الافتراضي.

وتأخذ السيرة الشعبية لذلك معنى الخلق والسلوك عندما نصف فلانا بسيرة حسنة أو سيئة(1).

المدلول الأدبي: يكتسب مصطلح السيرة الشعبية الصفة الأدبية عندما تحمل مجموعة المدلولات السابقة حيث يعبر عن المعنى اللغوي والمعنى التاريخي والمعنى الاجتماعي وفن كتابة الرواية إلى جانب بقايا الأساطير والملاحم والشعائر القديمة والشعر بعضه متداول وبعضه ينشئه مؤلف السيرة(2)

وإذا كانت سيرة بني هلال تعالج موضوعا سياسيا بتحالفاتها وتناقضاتها التي تعاني منها البلدان العربية فإنها من أبرز السير "التي استقلت عنها أعمال قصصية وشعرية من نوع البالادا، كعالم يخلو الأمر من المواويل التي استقلت بدورها عن البالادا تصوغ مدى عشق عزيزة ليونس وسعدى لمرعي وعالية لأبي زيد الهلالي"(3). وهذه الظاهرة يمكن أن تصدق على بعض السير، بالنظر إلى طرحها قضايا إنسانية خالدة، كانت وستظل محورا أساسيا لا يمكن أي نص أدبي أن يهمله أو يتجاوزه.
فالموضوع الأصلي تنتج عنه - لأسباب كثيرة - نصوص مستحدثة أخرى تعالج قضايا الإنسان التي عرفها منذ العشائر البدائية...

وقد اتخذ علماء اللغة والعلوم الدينية والدراسات الأدبية موقفا سلبيا من هذا الصنف من السرد العربي القديم الذي راج بين العامة، ويمكن أن نسوق قول ابن كثير مثالا لذلك: "وأما ما يذكره العامة من البطال من السيرة المنسوبة إلى دلهمة والبطال والأمير عبد الوهاب والقاضي عقبة فكذب وافتراء ووضع بارد وجهل وتخبط فاحش، لا يروج ذلك إلا على غبي جاهل ردي، كما يروج عليهم سيرة عنترة العبسي المكذوبة وكذلك سيرة البكري والدنف وغير ذلك، والكذب المفتعل في سيرة البكري أشد إثما وأعظم جرما من غيرها، لأن واضعها يدخل في قول النبي صلى الله عليه وسلم: "من كذب علي متعمدا فليتبوأ مقعده من النار."(4)

ويرد على هذا الموقف المتشدد الباحث فاروق خورشيد بقوله أن السيرة الشعبية ليست وثيقة دينية أو تاريخية نبحث فيها عن الحقيقة العلمية(5).

ويدعو موسى الصباغ أصحاب هذا الرأي المتطرف إلى التمييز بين العلم أو علم التاريخ بصورة خاصة، وبين الفن الذي يقوم على الموهبة والتحكم في اللغة والتدريب والأداء ولحظة المخاض ودور الجمهور(6).

إشكاليات السيرة:

اهتم الإبداع الشعبي بالسيرة النبوية، باعتبار أن السيرة تستوعب الحكمة والنهج والنموذج والمثال، ويتردد هذا النوع من السيرة في المناسبات الدينية.

عمل الوجدان الجماعي على حذف بعض الشخصيات لتحقيق القيم الدينية والوطنية والاجتماعية فانتشرت بعض السير الشعبية يقوم محورها على بطل واحد أو مجموعة من الأبطال أخذ كل منها شخصية تاريخية معروفة وتتبع السيرة حياة البطل منذ ولادته ورحلاته ووفاته.

كما تتضمن هذه السير أحداثا وقعت في المكان والزمان، ومن هنا كانت العلاقة بين السيرة والتاريخ عند العرب وثيقة، لكن رغم ذلك فإن هناك قضية شغلت أذهان الباحثين وهي نفور نقاد الأدب من هذا النوع من السيرة باعتبارها بعيدة عن الأدب بمعناه المطلق. إلا أن الرد على هذا النفور للسيرة الشعبية العربية تمثل في الرجوع إلى السيرة نفسها ودراستها بصفة دقيقة، وقد اعتبر هؤلاء النقاد ومنهم مرسي الصباغ، أن السيرة الشعبية تتوفر فيها شروط تحقق الأدبية.

لا تقتصر السيرة الشعبية على تسجيل الحقيقة التاريخية بل تحمل بالضرورة مضمونا اجتماعيا يدافع عن قضية يطردها العصر. تحمل السيرة الشعبية ترابط العمل من بدايتها إلى نهايتها سواء من حيث الموضوع أو الشخصيات وتطورها. وضوح الشخصيات الرئيسية والثانوية في السيرة بحيث تمثل كل منها موقفا إنسانيا محددا يخدم العمل من ناحية الموضوع والمحتوى.

وإذا ألقينا نظرة سريعة على سيرة عنترة، نجد أنها تتناول مشكلة التعصب الجنسي وتنبذ التفرقة العنصرية والشعوبية، وتدعو إلى المساواة والحرية الفردية والإخاء بين البشر. وتتعلق سيرة الأميرة ذات الهمة بإرهاصات الحروب الصليبية أو بالصراع بين العرب والروم بعد أن تمكنت جيوش الفتح من تحويل البحر المتوسط إلى بحيرة عربية، فاستولت على جزره جميعا وعلى الشواطئ الجنوبية الأمر الذي دفع ملوك أوروبا إلى التوحيد والتوسل بالدين المسيحي لغزو البلاد العربية. وتنقل سيرة الظاهر بيبرس موقف الدفاع بعد أن تمكن الصليبيون من إنشاء إماراتهم في فلسطين. أما سيرة على الزيبق فإنها تعرضت للسياسة الداخلية في مصر في عصر حكم المماليك.

أما السيرة الغربية المعروفة باسم دراسة الحياة الشخصية (Biographie) فإنها تخلو من الغرض الدعائي وترمي إلى تحقيق غاية أدبية حيث يحمل السرد التاريخي فيها قوة التأثير الفني المستمد من القالب القصصي. وتستخدم الحوار كما يلجأ صاحب هذه السيرة إلى ترتيب الأحداث بحيث تبدو منظورة تقود إلى عقد(7).

ويطرح التعريف لهذا الصنف من السيرة الشائعة في الغرب إشكالية العلاقة بينها وبين الأدب كما لا يعكس هذا النوع من السيرة حياة الشخص في الماضي بصورة دقيقة. لا شك أن السيرة نوع أدبي قديم فهي جزء من علم تدوين التواريخ ومن التسلسل الزمني. ولا تميز السيرة في منهجها بين رجل الدولة وقائد الجيش وصاحب تخصص مهني والشخص الذي لا يؤدي دورا في الحياة العامة. إذ مهما كانت حياة شخص تافهة ستثير انتباه الجمهور إذا كان راويها صادقا، تواجه عادة كاتب السيرة من هذا النوع مشكلة تقديم معلومات وفقا للتسلسل الزمني واعتماد التلميح أو التصريح. فمن الصعب أن يستخدم مضمون العمل الأدبي لغرضه. إذ ليس لدى المؤلف على سبيل المثال في معظم الأدب القديم وثائق خاصة يستطيع أن يعتمد عليها.

وقد بذل البعض جهدا كبيرا على دراسة حياة شكسبير الواقعية، لكن النتائج التي توصلوا إليها كانت بعيدة عن الأدب. وقد رأى بعض النقاد أن الفن تعبير عن الذات وصورة طبق الأصل عن المشاعر والخبرات الشخصية إلا أنه حين توجد صلة وثيقة بين العمل الفني وحياة الكاتب يجب ألا تفسر على أنها تدل على أن العمل الفني ليس إلا نسخة من الحياة. كما تهمل طريقة كتابة السيرة عددا من العناصر

السيكولوجية فالعمل الفني قد يجسد إلى حد كبير حلم الكاتب بدلا من حياته الواقعية، ولهذا فإنه يمكن القول أن تفسير السيرة تحتاج إلى تفحص مادام أن العمل الفني ليس وثيقة لكتابتها.

إن فن السيرة يجمع مواد تصلح للدلالة على بعض المسائل المتعلقة بتاريخ الأدب كمطالعات الشاعر واتصالاته بالأدب وأشعاره والبيئات الحضرية أو الريفية التي عاش فيها ومن ثم فإن قيم الأدب تكون بحدود الصدق والمطابقة مع تجربة المؤلف أو مشاعره التي تقدمها السيرة(8).

يرى الباحث عبد الله العروي في تصويره للتاريخ من منظور الفن أن الناقد الفرنسي (سانت بوف) اشتهر بمنهج يكاد أن يكون بوليسيا إذ يبحث عن أسرار كبار الأدباء في خبايا حياتهم الشخصية. واتخذت هذه الطريقة شكلا مبسطا في الوسط الجامعي إذ أن عددا كبيرا من الرسائل والمذكرات حملت عنوان: الكاتب الفلاني حياته وأعماله، وكان حياته هي مادة أعماله بالفعل وإن وسائل التعبير من لغة وأسلوب وأفكار وصور، عناصر متوفرة في المحيط الاجتماعي الذي عاش فيه الكاتب الذي يكون قد استعارها عن قصد أو بدون وعي من أقربائه، من أساتذته، من زملائه وأقرانه. إن هذا المنهج من وجهة نظر الباحث عبد الله العروي قد ينجح في الكشف عن بعض الحقائق التي تتعلق بالأفكار والعقائد في الرواية والمسرح خاصة ولكنه كثيرا ما يخفق في كل ما يتعلق بالأسلوب في الشعر والتناغم والتناسق في الموسيقى والنحت. كما يرى أن دراسة محيط المبدع العائلي والمدرسي والمهني لا تنفع ويعلل موقفه هذا بكون أن سر البلوغ هو في الخصوصية التي تتمثل في الإنجاز الفني وحده. أما حياة الفنان النابغة فهي عادية جدا. بل يعتبرها في بعض الحالات أحط من مستويات الحياة العادية. ولهذا يعتقد أنه من التناقض الصارخ أن نرعى فهم الفن في ضوء حياة المبدع(9).

مكونات السيرة الشعبية:

التاريخ : ينبغي منذ البداية التمييز الدقيق بين التاريخ بصفته "إعادة بناء علمية للماضي والأحداث والتطورات وأسبابها" والتاريخ المعيش الذي ينحصر في "الحوادث أو البصمات كما رسخت في ذاكرة الناس وألفت وعيا جماعيا: المهمة المرتبطة بعصر أو حدث معين، الانجازات الكبرى، المكابدات، الأفراح، التغيرات، المقاومات، الانقلابات التي تركت بالنسبة إلى وعي الناس أثرا في العصر."(10).

اللـــغــة: إن وظيفة اللغة في السيرة الشعبية تتمثل أساسا في القدرة على التعبير عن الوجدان الجماعي. فهي لغة أدبية بسيطة تمزج بين العامية والفصحى التي تخرج عن الإعراب والصرف والمعجم، وقد بلغت السيرة الشعبية هذا المستوى من اللغة بعد عمليات الصقل والتنقيح والمراجعة التي قام بها الرواة عبر الانتقال الشفوي. ويستخدم الشاعر الراوي عددا كبيرا من المفردات يعرف مسبقا قدرتها على التأثير في الجمهور كالصيغ الشفهية والعبارات النمطية، والعبارات التقليدية، والعبارات المقتبسة من النصوص المقدسة، إن هذه اللغة المركبة من هذه العناصر يسهل تخزينها في الذاكرة. ويميل هذا النوع من اللغة في السيرة إلى الوصف الحسي، كالتجسيد والتشخيص والتشبيه.

يتعامل الراوي الشاعر مع كل موضوع بلغة خاصة وفقا للبيئة التي يرتبط بها سواء أكانت بدوية أم ريفية أم حضرية(11).

الـشـعــر:

لا يمكن أن نتحدث عن السيرة الشعبية بمعزل عن الشعر إذ أن الأدب عند العرب مرتبط بهذا النوع من الفن المعروف باسم الشعر الغنائي، إلا أن بيئات الشعوب الأخرى كانت تختلف عن الجزيرة العربية،

ما جعلها تخلق سيرا شعبية يشترك في تأليفها عدد من الشعراء المجهولين منهم الشاعر والمنشد والعازف على الربابة في وقت واحد.

إن السيرة الهلالية على سبيل المثال تعتمد على الشعر بالدرجة الأولى بل إن السيرة الحجازية تتسم بقيامها على السرد الشعري. إن الشعر في السيرة الشعبية أداة الراوي. ومن المعروف أن الشعر العربي تأثر ببيئات جديدة كالأندلس وقدم فنونا أخرى كالموشح والزجل والزكالش والمواليا والقوما والكان كان بديلا للنظام التقليدي للقصيدة العربية القديمة. إن لجوء القصاص إلى الشعر في السيرة ضرورة فنية بمعنى أنه يخرج القصة من سرد أحداث التاريخ إلى التعبير الفني عن الانفعالات والاندفاعات والانطباعات. إن شخصية البطل في سيرة عنترة فرضت أن يكون الشعر من أدوات تعبيرها وليس بسبب التقليد ولكن لأن البطل شاعر. ويؤدي الشعر في سيرة ذات الهمة دورا كبيرا في رسم صورة البطل المتصوف.

ونلمس في السيرة الشعبية ما يمكن أن نطلق عليه تسمية الحوار الشعري، فاستعمال الحوار في سيرة ذات الهمة أكثر ورودا في المجادلة الدينية بين الشخصيات، ويستمر استعمال الشعر في الحوار بنسب متفاوتة في مختلف السير باستثناء السيرة الهلالية التي تقوم أساسا على الحوار الشعري ويكاد يتغلب على السرد القصصي فالحوار فيها لا يقتصر على عرض الفكرة أو المناظرة في الموضوع ولكنه يبدأ من لحظة إنشاده ثم يعود إلى الوراء ليذكر الأحداث المتعددة التي وقعت للبطل وقبيلته. إن كل قصيدة في السير تكاد تكون ردا على القصيدة السابقة لها على لسان البطل الذي يقف في الطرف الآخر من الخصومة وتكمل الثغرات التي تركتها القصيدة السابقة في سرد الأحداث وترتيبها. وتبدأ القصيدة الحوارية في السيرة الهلالية دائما بحمد الله والصلاة على النبي ثم يذكر اسم المتحدث ونسبه ثم يدخل القائل في الموضوع. كذلك الكاتب في السير يعود إلى الشعر لتقديم الشخصية، ووصف المكان والحدث، فالشعر هنا يتيح للمؤلف حرية التصوير والخروج من التقرير النثري والتعقيب على الأحداث. إلا أن هذه الطريقة قليلة الورود في أغلب السير، وتكون هذه القطع من الشعر غالبا طويلة بسبب حجم الأحداث ومقدار العبر والحكم التي يمكن استخراجها منها(12).

النـــثــر:

النثر هو كل كلام مجرد من الوزن والقافية.

يجب أن نلاحظ منذ البداية أن السيرة الشعبية بمختلف عناوينها عمل نثري قبل كل شيء، إلا أن دور هذا النثر متفاوت في السير. فهو في السيرة الهلالية عنصر تابع للشعر. إن النثر يبدأ مباشرة بعد عبارة (قال الراوي) بصيغة تدل على التعقيب على الشعر الذي سبقه(13).

في حين نجد أن السرد في كل من سيرة عنترة وسيرة الظاهر بيبرس وسيرة ذات الهمة وسيرة سيف بن ذي يزن وسيرة علي الزيبق وسيرة حمزة البهلوان يقوم على النثر وحده. كما تؤكد بعض الدراسات على أن بعض طبعات السيرة الهلالية يغلب عليها السرد النثري.

السـرد:

يتمثل دور السرد في السيرة الشعبية في الإخبار عن الأحداث ونقل الأسطورة والخرافة وقصص الأيام. إلا أن الراوي لا يتعلق بكل هذه المرويات هو شخصيا، وهو غير شاهد عليها بل أنه وصل إليه باعتباره آخر من انتهت إليه الرواية ضمن سلسلة من الناقلين(14).

ولا يقتصر نقل الحديث على راوي واحد بل نجد إلى جانبه رواة من الدرجة الثانية. إن أبا زيد في السيرة الهلالية يؤدي دور الراوي من الدرجة الثانية ولا سيما بعد القيام بالريادة إلى الغرب. ونجد في المادة السردية المتابعة والفائدة والجد والهزل والصدق والكذب والحقيقي والخيالي والممكن والمستحيل والمضحك والمبكي، يساعد أسلوب السرد على توسيع فكرة السيرة التي يدعو إليها المؤلف.

وتستخدم السيرة في كل وضعية افتتاحية عبارات تندرج ضمن تقاليد الرواية العربية منها (قال الراوي) (قال الشاعر) (هذا ما كان من هؤلاء..) وهذه العبارات تسهل على الراوي/ الشاعر الانتقال بين الموضوعات والأماكن ثم العودة إلى النقطة التي تجسد فكرة السيرة.

الـغنـــاء:

ترتبط السيرة الشعبية بظهور المنشد المحترف. ويتخصص كل واحد من المنشدين في طراز معين من السيرة الشعبية. يعتمد في عرض المادة على تعبيرات الوجه وحركات اليدين والآلة الموسيقية المعروفة باسم الربابة، كما تؤدي نبرات الصوت دورا هاما في الإنشاد سواء من حيث القوة أو التنوع وفقا للملابسات الخارجية التي يوجد فيها صاحبها.

الخرافي الأسطوري:

إذا كان الخطاب الخرافي الأسطوري ليس هو السبب وحده الذي جعل السيرة الشعبية تنال الشهرة فإنه يعدّ عنصرا مهما إلى حد كبير من عناصر الإبداع . وقد ارتبطت السيرة الشعبية بالخيال لأن الجماعات البشرية تعتبره نوعا من التعويض والتنفيس، و" يمكن في جميع السير الشعبية تقريبا العثور على آثار الحكايات القديمة من أساطير الأولين التي تحكي عن خلق العالم وكذلك عن أسباب ظهور بعض البلدان والجزر والجبال والأنهار."(15). إلى جانب عدد كبير من الحكايات الشعبية العامرة بالعجائب والخوارق "ذات الأصل الفارسي واليوناني والبيزنطي والهندي والبابلي والفرعوني."(16).

ولعل السبب يرجع إلى أن الأسطورة والخرافة من وجهة النظر الدلالية تحملان أبعادا ثقافية إذ أن "أصل الثقافة كصفة مميزة للجنس البشري يرجع إلى قدرة الإنسان الفائقة على التعلم من خبراته وعلى نقل ما يتعلمه بواسطة الرموز ومن أولها اللغة."(17).

فالأسلوب الأسطوري الخرافي يرمي إلى التعبير عن الحواجز والعقبات التي يواجهها الإنسان البسيط في حياته وكذلك عدم قدرته على التغلب عليها وشعوره بالتالي إلى قوة خارجية تقوم بحمايته من الخطر الذي يهدده باستمرار، ولذلك "كثيرا ما تتضمن التشبيهات إشارات إلى الأولياء والأقدمين والمهرجين وشخصيات الجان والملائكة"(18).

في سيرة حمزة البهلوان يظهر الأسلوب الخرافي والأسطوري بوضوح عند وقوع البطل في مأزق، في الأسطورة اليونانية نجد الآلهة تنقذ كل من تشفع بها. أما السيرة الشعبية فقد تأثرت إلى حد بعيد بتعاليم الدين الإسلامي إذ تحتفظ الأسطورة بقيمة المساعدة لكن أصحابهاصاروا من الأولياء الصالحين بدلا من الآلهة المتعددة(19).

وإلى الجانب الأسطوري نجد السحر في السير الشعبية، فأبو العطار في تغريبه بني هلال ساحر ماكر يمارس العزيمة بكمشة من التراب على أبي زيد الهلالي حتى فقد وعيه(20).

ونجد في هذه السيرة كذلك التنجيم بشكل واسع وضرب الرمل لمعرفة الأمور الغيبية ولا سيما أحداث المستقبل. ونجد في السيرة الشعبية بعض المواقف العقلانية التي ترفض السحر والتنجيم وتعتبرهما من

الأباطيل إذ يقدم الرواة على سبيل المثال تفسيرا علميا لمعجزات دينية، ولا شك أن هذا الرفض والنفور من هذه الظواهر الخارقة صادر عن الدين الإسلامي، ولعل هذا الميل الديني والعقلي عند الرواة فضلا عن انتشار بعض الأشخاص المتميزين بالدهاء والحنكة في العالم العربي حمل هؤلاء الرواة إلى إنكار الشخصيات العجيبة التي تساعد البطل(21).

ويعتمد الرواة الأسلوب الخرافي والأسطوري لنقل الرسالة الاجتماعية والسياسية إلى المتلقي. ولم تكن الأسطورة أو الخرافة مقصودة لذاتها بحيث ينقلها بحرفيتها، بقدر ما هي ضرورة اقتضاها السياق، وتوضيح أبعاد المشكلة. إن الأسلوب الخرافي الأسطوري لجأ إليه الشعب في كل العصور فقد استخدم العرب في الأندلس هذا الأسلوب بفعالية كبيرة.

يستخدم الخطاب الخرافي الأسطوري مجموعة من الوسائل منها التضخيم والتهويل والتصغير والمبالغة. يجعل البطل قادرا على التغلب على الصعوبات، كما أن السارد يلجأ إلى هذه الوسائل لأن السامع تجذبه هذه الطريقة في الحكي فيتابع القصة باهتمام. وتؤدي هذه الوسائل دورا في كسر الواقع الرتيب، والخروج عن الحقيقة المحضة دون الرجوع إلى الضوابط الفعلية والواقعية "لأن الحكاية الخرافية تحرر الأشياء والشخوص من علاقاتها الطبيعية وتنشئ علاقة جديدة بين بعضها والبعض الآخر. وهذه العلاقة الجديدة من السهل أن تنتهي وكأنها لم تكن."(22).

وتتميز طبيعة الخرافة بالغرائبية بسبب "ميل الإنسان إلى كل ما هو عجيب وسحري، كما يفسره أن الحكاية الخرافية لا تصور علاقة الإنسان بعالمنا الخارجي فحسب وإنما تصور كذلك صراعه مع عالمه الداخلي."(23).

وقد حاول (فيلاند) أن يبرز العلاقة القائمة بين العنصر الطبيعي والعنصر العجيب في الحكاية الخرافية فيرى "أن الحكاية الخرافية الشعبية شكل أدبي تلتقي فيه ظاهرتان للطبيعة الإنسانية، ظاهرة الميل إلى الشيء العجيب وظاهرة الميل إلى الشيء الصادق والطبيعي بحيث تلتقي هاتان الظاهرتان توجد الحكاية الخرافية على أن هاتين الظاهرتين يتحتم أن تجتمع بينهما علاقة صحيحة، فإذا لم تظهر هذه العلاقة الصحيحة، فقدت الحكاية الخرافية سحرها وقيمتها. وهذا يعتمد بطبيعة الحال على ذوق الكاتب ومهارته."(24).

ولا يمكن للخطاب الأدبي أن يتميز بالعجائبية إلا إذا اضطر السارد لاستخدام وسائل التغريب والتحريف والمبالغة، وذلك لأن "الرجل الموهوب في الخيال القصصي إذا ما جلس يروي للناس حكاية في الأزمان الغابرة، توهم أنه لو ساق في حكاياته الحوادث العادية المألوفة لم يستوقف أسماع المنصتين ولم يستثر إعجابهم كما لو ساق في حكايته الحوادث الشاذة العجيبة الشاطحة في خياله. فلا بدّ إذا لكي يظفر الحكاؤون بالتقدير أن يرووا المدهشات التي تثير السامعين بغرابتها، لهذا جاءت حكايات العصر القديم والعصر الوسيط حول الأرباب وأبطال الأساطير فتروى الأعاجيب عن ملوك الجن والشياطين وما إلى ذلك"(25).

ويعتبر (تودوروف Todorov) أن أفعل التفضيل والمبالغة هما معيار العجائبي، إن وسائل الخيال من أهم أساليب البلاغة التي تساعد المبدع على إمكانية تجاوز الواقع الموضوعي وذلك يتجاوز الحد المعقول والمنطقي وذلك عن طريق التضخيم التصغير والتلاعب بالأبعاد الهندسية والشكلية وانقلاب الوضعيات والمواقف. وهكذا يتضح لنا أن وسائل الخيال مرتبطة بالمزاج الشعبي تلائم الحكي عن الفقراء والأغنياء معا. وقد اعتبر النقاد هذه الوسائل من أهم سمات الخطاب الأدبي لأنها تتجاوز إشكالية الخطأ والصواب أي الحقيقة الموضوعية التي يمكن معاينتها والتأكد من نتيجتها(26).

إلا أن وسائل الخيال ارتبطت ببعض الأحكام غير الموضوعية كما فعل (الأب بيار دانيال هوييه Pierre- Daniel Huet) الذي اعتبر العرب "أمة موهوبة في الكذب"(27). إذا كان قصده يتمثل في أن العرب أمّة شعر باعتباره من أهم مكونات الثقافة الكلاسيكية عندهم إلى جانب القرآن والحديث وأن هذا الفن العريق يقوم عندهم على المبالغة والهيام وارتباط الإلهام ببعض المخلوقات الغيبية كالجن والشيطان فإن هذا الحكم ليس غريبا إذ ينطبق كذلك على الشعوب التي مرت على هذا الطور التاريخي ومنها تلك التي اقترنت ثقافتها بتعدد الآلهة والأساطير والبطولة الفروسية والسحر، إن كل هذه العناصر مشحونة بطاقة خيالية كبيرة، ثم إن العرب أنفسهم يعتبرون أعذب الشعر أكذبه وهو معيار فني محض.

ونجد ناقدا قديما هو قدامة بن جعفر الذي يعتبر أن "من شأن العرب أن تبالغ في الوصف والذم."(28).

وقد وضع الباحث المغربي عبد الفتاح كيليطو تصنيفا لوصف عالم الغرابة وهو فضاء الأفعال والأحداث. ويرى أنه يتشكل وفق أربعة مستويات:

1 - ما يتعلق بحجم المخلوقات.

2 - تجاوز المتناقضات والمتنافرات

3 - نقض العادات وغرابة الشعائر

4 - غرابة التسمية أو غيابها التام(29).

كما أن المزج بين عنصرين لا يمكن أن يتلاحما في واقع مثير للإعجاب والغرابة هما العنصر الحيواني والعنصر الأرضي، الحي والجامد.

إن هدف الشاعر/الراوي من تصوير مسخ الإنسان إلى حيوان في تغريبة بني هلال على سبيل المثال هو إحداث الإحساس بالغرابة والعجائبية. إن بعض السير تعتمد على ما يسمى في الفلسفة الحديثة بـ"المتناهي في الكبر" .L'infiniment grand الذي يتجاوز حدود كل تصور وكذلك يعتمد على نقيضه وهو المتناهي في الصغر. .L'infiniment petit وذلك لتوليد الدهشة والاهتزاز والغرابة.

وقد قدم تودوروف ملاحظات حول وظائف العجائبي في الخطاب السردي و لخصها في ثلاثة عناصر أساسية:

1- يخلف العجائبي أثرا في القارئ خوفا أو هولا أو مجرد حب استطلاع الأمر الذي يتعذر على الأجناس الأخرى أن تولده.

2- يخدم العجائبي السرد إذ يحتفظ بالتوتر، إن حضور العناصر العجائبية يساعد على تنظيم الحبكة.

3- يساعد العجائبي على وصف عالم ليس له حقيقة خارج اللغة. فالوصف والموصوف ليس من طبقتين متباينتين.(30).

لا تقتصر وسائل الخيال على الوصف ولكنها تتعداه إلى الفعل الذي يكتسب صفة الخارق والغرابة من خلال شخص يتميز بالموهبة والقدرة غير المتوفرة عند مخلوق عادي.

نجد في الثقافة الدينية الخوارق والكرامات يمارسها أشخاص يتميزون بالتقوى والصدق والإيمان القوي. وقد اشتهر المتصوفون بهذه الكرامات التي رفعت مكانتهم عند البعض منهم إلى مرتبة البشر الذين يقتربون من الأنبياء. أما الأفعال الخارقة التي ينجزها الرسل فتسمى المعجزات على اعتبار أن غيرهم

يعجزون عن إيجاد بمثلها. وقد عرف علي بن محمد الشريف الجرجاني المعجزة بأنها "أمر خارق للعادة، داعية إلى الخير والسعادة مقرونة بدعوة النبي قصد به إظهار صدق من ادعى أنه رسول من الله."(31).

وتعتبر الخوارقية من أهم مكونات الأدب من حيث هي وصف للمشاهدة الغريبة والأفعال المفزعة والأحداث التي تناقض العادة أو التقليد الذي يميل إلى تكرار الأشياء والمحافظة على وضعها في المكان والزمان، سواء أكانت عادة القراءة بمعنى القوانين التي تتحكم في بناء النص الأدبي وأساليب تلقيه أو المنطق بالمفهوم الواقعي والحسبي الذي يدل بالضرورة على العلاقات الطبيعية بين البشر أو بينهم وبين العالم الذي يعيشون فيه ومن هنا فإن الفعل الخوارقي يقترب من مفهوم الاستثنائي في مقابل الفعل العام الذي يمكن أن يقوم به الشخص العادي(32). وقد أعارت في العهد القديم الفلسفة الإغريقية اهتماما بهذا الموضوع حيث يعتبر أرسطو أول من تناول ثنائية الخاص/ العام في سياق حديثه عن الفروق بين التاريخ والشعر. فهو يرى أن "المؤرخ والشاعر لا يختلفان في كون أن الأول يصوغ حكاياته نثرا والثاني شعرا ولكنهما يتميزان بكون الأول يحكي ما حدث حقيقة والثاني الأحداث التي يمكن أن تقع."(33).

وإذا أخذنا الفعل الخارق من منظور التاريخ نجد أنه لا يندرج ضمن هذا التخصيص الذي يدرس الظاهرة انطلاقا من الخضوع لقانون السببية والوثيقة المادية وثقة الشاهد. ومن هنا يمكن أن نعتبر أن الأفعال الخوارقية التي تقوم بها بعض الشخصيات في السير مثل أبي زيد الهلالي في التغريبة عندما يجيب عن جميع الأسئلة المعقدة التي يطرحها عليه الراهب أو عندما ينجو من الاحتراق بالنار بكل سهولة، فإن هذه الأفعال ليست تاريخية ولكنها أفعال استثنائية لا تتكرر وليست لها متشابهات. إن هذه الأفعال من الخوارق لأن أبا زيد الهلالي صادف أحداثا واستطاع التخلص منها، وقد نجد هذه الشخصية نفسها في التغريبة تقوم بمغامرات خالية من الأحداث الجسيمة ولذلك يمكن وصفها بأنها رحلة فقط.

وعندما نقارن بين تغريبة بني هلال وألف ليلة وليلة فإننا نجد أنهما تقومان على الرحلة والاغتراب. هناك إذن علاقة وثيقة بين العجائبية والخوارقية ، وقد عرف تودوروف الخوارقي بأنه حالة من التردد التي يشعر بها الشخص الذي لا يعرف إلا القوانين الطبيعية في مواجهة حدث فوق طبيعي(34).

ويستخرج من هذا التعريف مجموعة من العناصر منها فعل الإدراك للحدث فوق الطبيعي باعتباره أساسا لفهم طبيعة الخوارقي. إذ أن الشخص الذي يجهل قوانين الطبيعة وطرق نشاطها يتعذر عليه الشعور بالموضوع العجائبي، ويتمثل العنصر التالي في وضع الخوارقي ضمن ثنائية الخيال/ الواقع وأن التردد بينهما هو الذي يؤدي إلى خلق الحالة الخوارقية وهو ما يدل أن الخوارقي لا يعني الثبات أو الجمود بل يحيل إلى الحركة والعلاقة المتوترة بين الخيال والواقع(35). التي نلمسها في حكايات تغريبية بني هلال من خلال تعامل دياب مع الخضرا عند موتها حيث حزن عليها كثيرا وندب عليها بنات هلال وأمر أن يغسلوها ويكفنوها بالقماش من الحرير الغالي وبني على قبرها قبة عظيمة وذبح على قبرها ألف ناقة وفرقها على الفقراء زكاة على أولادها(36).

إن الخوارقية فيما يخص هذه العلاقة الإنسانية بين دياب والخضرا تنحاز تارة نحو الواقع باعتبار أن العرب يمجدون الخيل ويضفون عليها صفات البشر وتارة تنحاز نحو الخيال إذ أن مراسيم الوفاة التي حظيت بها الخضرا في التغريبة تجاوزت حدود الكرامة البشرية، إن هذا المشهد الجنائزي للخيل العربي يجعل القارئ حائرا في التعامل معه كحقيقة أم خيال.

إن الخوارقية من وسائل التعبير عن الواقع وطريقة لإعادة التوازن أو النظام المجتمع الذي يعاني من اختلالات على مستوى العلاقات بين الأفراد، وهو الدور الذي قام به أبطال السير الشعبية من خلال الصراع مع السلطة سواء أكانت سياسية أو دينية أو اجتماعية. وهكذا فإن الهدف من الاستماع إلى العجيب

والسحري والغريب ليس كما يزعم بعض الدراسيين هو الترويح عن النفس ومخادعة الواقع وتناسي المعيش فقط وإنما يتعدى ذلك إلى إنتاج نوع من المعرفة تساعد الإنسان على إعادة النظر في واقعه.

فن الكتابة الروائية:

تتميز السيرة الشعبية بقدر من فن الكتابة المتعلق بالرواية. وقد اقترح محمود ذهني و فاروق خرشيد تسمية – الرواية الأم أو الرواية السيرة – بينما رأى غالي شكري أن "إقامة الشرعية في علاقة النسب أو القربى بين القصة العربية المعاصرة و التراث القديم لا تحتاج الى أن تكون السيرة بالذات كنوع مستقل عن الملحمة " أما " للرواية الحديثة. ولقد خرجت الرواية النثرية في الادب الاوربي من جوف الملحمة الشعرية "(37).

إن السيرة والرواية بصفتهما ظاهرتين ثقافيتين لا يمكن فهمهما إلا بردهما إلى سياقاتهما التاريخية. من المعروف أن الرواية ظهرت نتيجة التفاعل الخصب الذي حصل بين الثقافة العربية والثقافة الغربية منذ أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين واعتبرها البعض الأخر من الدارسين "امتدادا للمنجز السردي القديم الذي تبلور منذ عصور خلت إما في شكل حكايات أو خرافات أو أمثال و حكم مفعمة بعنصر السرد"(38). بينما تعود السيرة من حيث النشأة إلى العصر البطولي الذي مر عليه المجتمع العربي. ونعثر على تقنيات الكتابة الروائية في اغلب الأعمال السيرية إذ أن أصحابها يعدون شهودا على المجتمعات التي ينتمون إليها. ومنذ البداية يجب أن نتجاوز اللغة المستعملة في العمل الأدبي الرسمي لان المصطلح الفصيح الذي جرى العرف على وصف هذا الأخير به سواء أكان نثرا أم شعرا يعتبر في رأينا من الأخطاء التي تعلقت بالثقافة الأدبية العربية "ذلك لأن الفصاحة تعني الإبانة. فإذا أبنت عن مقصودي فقد أفصحت بصرف النظر عن اللغة التي أتحدث بها أو اللهجة التي عبرت عن شيء بها"(39). فالمؤلف في السيرة الشعبية يحاول أن يبسط اللغة وذلك باحتفاظ الجانب الجمالي أو البلاغي للقصة المنجز ببراعة والغرض من ذلك متمثل أساسا في أن يجعل من هذه اللغة في متناول أكثر عدد ممكن من الناس وهو الاتجاه الذي نجده سائدا عند بعض كتاب الرواية منهم على وجه الخصوص المرحوم عبد الحميد بن هدوقة.

إن الادب مع انه لغة فهو شيء أكثر منها إذ يحتوي إلى جانب عنصر اللغة البعد الأدبي الذي يتألف من الحبكة والشخصية وغيرهما. ويؤكد الباحثون أن عناصر القصة هذه لا يمكن تحليلها استنادا إلى الوسائل اللغوية وحدها . وعلى الرغم من أن العلاقة بين اللغة والأدب أكثر تعقيدا مما نتصور فان عددا كبيرا من علماء اللغة يحاولون أن يختزلوا الادب إلى اللغة أو على الأقل يميلون إلى إغفال أهمية أن الادب في جوهره حديث. الوحدة الأساسية للتحليل في علم اللغة هي الجملة أما في النقد الأدبي فهي النص. ومن المهم أن نذكر أن بنية الأدب الشعبي يمكن تحليلها دون الإشارة إلى لغة معينة(40).

يمكن الإشارة إلى ظاهرة ذات أهمية بالغة نجدها حاضرة بقوة في السيرة ونمط معين من الرواية. وقد تركت هذه الظاهرة ذات الطابع القصصي بصمات عميقة في تاريخ الدراسات الأدبية. فالسيرة الشعبية والرواية الجزائرية أثناء الثورة تسقطان فيما أطلق عليه مصطفى الأشرف "البطولة الحربية – L'héroïsme guerrier" وهي نوع من الشجاعة أو السمو المهمة العسكرية التي استغلها مؤلف كل واحدة منهما بصورة مفرطة. إلا أن السيرة والرواية تحتاجان مستويات عديدة من العمق لبلوغ تفسيرهما الشامل التاريخي، السياسي، الأدبي، الاجتماعي والنفسي.

إحالات وهوامش:

1- انظر، مرسي الصباغ، القصص الشعبي العربي. دار الوفاء. ص 41.
2- انظر، نفس المرجع السابق، ص 42.
3 - شوقي عبد الحكيم، السير والملاحم الشعبية العربية، دار الحداثة، بيروت 1984، ص 106.
4 - ابن كثير، تفسير القرآن العظيم.
5 - انظر، فاروق خورشيد، أضواء على السير الشعبية، دار القلم، القاهرة، 1964، ص.45
6 - مرسي الصباغ، القصص الشعبي العربي، مرجع سابق، ص45 .
7 - انظر، نفس المرجع السابق، صفحات 42-43-44.
8 - انظر، رينيه ويليك واوستن وارين "نظرية الأدب". ترجمة محيي الدين صبحي. المؤسسة العربية ص 77،78، 80،81،82.
9 - انظر، عبد الله العروي. مفهوم التاريخ المركز الثقافي العربي. ص370-371.
10 - Léonhard harding, Griot et écrivains entre mythe et histoire, acte du colloque international sur l'oralité africaine, Tome I, 1989, page 79.
11- يوسف إسماعيل، الرؤيا الشعبية في الخطاب الملحمي عند العرب، منشورات اتحاد العرب، دمشق، 2004، ص.85-86.
12- فاروق خورشيد، أدب السيرة الشعبية، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، 2002، صفحات.138-140-141-148-157. انظر،
13 - انظر، عبد الحميد يونس، الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي، مطبعة جامعة القاهرة، 1956، ص.140-142
14- انظر، إبراهيم صحراوي، السرد العربي القديم، الدار العربية للعلوم، 2008، ص.97
15- انظر، نخبة من الأساتذة، بحوث سوفيتية جديدة، (ترجمة محمد الطيار) دار رادوغا، موسكو، 1986، ص.89
16- المرجع نفسه، ص.256.
17- فوزية دياب، القيم والعادات الاجتماعية، دار النهضة العربية، بيروت، 1980، ص.179
18- صالح أحمد رشدي، الأدب الشعبي، ص.62
19- انظر، طلال حرب، بنية السيرة الشعبية، المؤسسة الجامعية، 1999، ص.75
20 - انظر، تغريبة بني هلال ورحيلهم إلى بلاد الغرب، دار كرم، دمشق، ص.106-107
21- انظر، طلال حرب، بنية السيرة الشعبية، مرجع سابق، ص.78-79
22- عليمة قادري، نظام الرحلة ودلالتها، منشورات وزارة الثقافة، دمشق،ص. 45
23- نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار المعارف، ص.61
24 - المرجع نفسه ، ص.91
25 - تشارلتن (هـ ب)، فنون الأدب، (ترجمة زكي نجيب محمود)، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط2، 1959، ص.152
26- انظر، عليمة قادري، نظام الرحلة ودلالتها، مرجع سابق، ص.46-47
27- Pierre- Daniel Huet, traité sur l'origine des romans, 1711, p.188.
28- قدامة بن جعفر، كتاب نقد النثر، دار الكتب العلمية،بيروت، 1980، ص.70
29- انظر، عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، دار الطليعة، بيروت، 1982، ص.99-100
30- انظر، تودوروف ، ت. موضوعات الفهم العجائبي، (ترجمة بوعلام الصديق) عدد1، فاس، 1987، ص.137
31- الجرجاني، بن محمد الشريف، كتاب التعريفات، مكتبة لبنان، بيروت، 1978، ص.234.
32- انظر، عليمة قادري، نظام الرحلة ودلالتها، ص.61
33- Aristote, Poétique- les belles lettres, (traduit par J. Hardy) Paris, 1977, p.42.
34 - انظر، - Todorov, Introduction à la littérature fantastique, Seuil, Paris, p.29.
35 -انظر، عليمة قادري، نظام الرحلة ودلالتها، ص.63
36- انظر، تغريبة بني هلال ورحيلهم إلى بلاد الغرب، ص.255
37 - غالي شكري، أدب المقاومة. منشورات دار الآفاق الجديدة. بيروت 1979 ص 55.
38-ادريس الخضراوي الادب موضوعا للدراسات الثقافية جذور للنشر الرباط 2007 ص. 78
39 -عبد الحق زريوح، دراسات في الشعر الملحون الجزائري، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر ص.11.
40 - وليام هندريك. علم اللغة السميائي والأدب المروى. (ترجمة نوزاد حسن أحمد - يونيل يوسف عزيز) الدار العربية للموسوعات بيروت 1972 ص. 108.

قائمة المراجع:
- إبراهيم، نبيلة أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار المعارف.
- ابن كثير، تفسير القرآن العظيم. دار النشر.
- إسماعيل، يوسف. الرؤيا الشعبية في الخطاب الملحمي عند العرب، منشورات اتحاد العرب، دمشق، 2004.
- الجرجاني، بن محمد الشريف، كتاب التعريفات، مكتبة لبنان، بيروت، 1978.
- دياب، فوزية القيم والعادات الاجتماعية، دار النهضة العربية، بيروت، 1980.

مراجع البحث

- هندريك ، وليام. علم اللغة السميائي والأدب المروى. (ترجمة نوزاد حسن أحمد - يونيل يوسف عزيز) الدار العربية للموسوعات بيروت 1972.
- ويليك، رينيه. ووارين اوستن، نظرية الأدب. (ترجمة محيي الدين صبحي) المؤسسة العربية .
- زريوح، عبد الحق. دراسات في الشعر الملحون الجزائري، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر.
- حرب، طلال بنية السيرة الشعبية، المؤسسة الجامعية، 1999.

- يونس، عبد الحميد. الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي، مطبعة جامعة القاهرة، 1956.
- كيليطو، عبد الفتاح الأدب والغرابة، دار الطليعة، بيروت، 1982.
- عبد الحكيم، شوقي. السير والملاحم الشعبية العربية، دار الحداثة، بيروت 1984.
- العروي، عبد الله. مفهوم التاريخ المركز الثقافي العربي. مدينة النشر، تاريخ النشر. ص370-371.
- صالح، أحمد رشدي. الأدب الشعبي .
- الصباغ، مرسي. القصص الشعبي العربي. دار الوفاء، مدينة، وسنة النشر.
- صحراوي، إبراهيم. السرد العربي القديم، الدار العربية للعلوم، 2008.
- قادري، عليمة. نظام الرحلة ودلالتها، منشورات وزارة الثقافة، دمشق السنة.
- قدامة بن جعفر، كتاب نقد النثر، دار الكتب العلمية،بيروت، 1980.
- شكري، غالي أدب المقاومة. منشورات دار الآفاق الجديدة. بيروت 1979.
- تودوروف، ت. موضوعات الفهم العجائبي، (ترجمة بوعلام الصديق) عدد 1، فاس، 1987.
- تشارلتن (هـ.ب)، فنون الأدب، (ترجمة زكي نجيب محمود)، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط 2، 1959.
- تغريبة بني هلال ورحيلهم إلى بلاد الغرب، دار كرم، دمشق.
- خورشيد، فاروق. أضواء على السير الشعبية، دار القلم، القاهرة، 1964.
- خورشيد، فاروق. أدب السيرة الشعبية، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، 2002.
- الخضراوي، ادريس. الادب موضوعا للدراسات الثقافية جذور للنشر الرباط 2007.
- نخبة من الأساتذة، بحوث سوفيتية جديدة، (ترجمة محمد الطيار) دار رادوغا، موسكو، 1986.
- Aristote, Poétique- les belles lettres, (traduit par J. Hardy) Paris, 1977.
- Harding, Léonhard. Griot et écrivains entre mythe et histoire, acte du colloque international sur l'oralité africaine, Tome I, 1989.
- Huet, Pierre- Daniel, traité sur l'origine des romans, 1711,.[1]
- Todorov, Introduction à la littérature fantastique, Seuil, Paris.

A Survey of Key English Translations of the Holy Qur'an

Boutchacha Djamal
University of Algiers 2

ملخّص:

كان القرآن، و لا يزال، محط أنظار العالم، من مسلمين و غير مسلمين، من غير العارفين بالعربية، بغية فهمه و الاطلاع على مكنوناته. و قد سعى هذا الفريق و ذاك سعيا حثيثا إلى تحقيق هدفه، و كان ذلك عن طريق الترجمة. فقد خضع القرآن إلى عملية الترجمة و نال حظّه منها، كما لم ينله كتاب قبله، حتّى بلغ عدد ترجماته، من ترجمة كاملة و ترجمات جزئية و مختارات، ما يقارب 1500 عمل ترجمي في حوالي 105 لغات. و كان للقرآن الحظ الوافر في الترجمة باللغة الانكليزية منذ بدايات القرن السادس عشر ميلادي إلى يومنا هذا. و بما أن الحيّز الممنوح لنا بين طيّات هذه المجلة لا يسمح لنا ببسط هذا الموضوع بإسهاب، فإننا سنحاول، في مقالنا هذا، أن نلقي نظرة خاطفة على بعض ترجمات القرآن بهذه اللغة، و بخاصة منها تلك الترجمات التي تميّزت بسيمة ما أو تركت أثرا ما، أو كان لصاحبها تميّز ما أو سَبْق في مجال ما في عملية ترجمة القرآن.

The Qur'an was, and still is, the focus of interest in the world. Muslims and non-Muslims alike, amongst those who don't know Arabic, seek to understand its message and access to its contents. Both parties managed no effort to achieve this goal through translation. Actually, the Quran has had its share of translation. To date, according to Istanbul Research Centre for Islamic History, Art and Culture, and to The Centre for Translation of the Holy Qur'an, in Iran, the Qur'an has been translated into about 105 languages and the number of its translations - including complete translations, partial translations and selections - is tantamount to 1500 works.

In this paper, which is a survey of English translations of the Holy Qur'an from the very beginning of this effort i.e. around 1515 to the present day, we will attempt to shed light only on key translations, chiefly those with special characteristics, special influence or which gained a reputation as good translations, and the authors of which had distinctive traits or scored a great success in the translation of this sacred book. It is, in fact, an ambitious and long-drawn-out study which neither the space allowed in this periodical nor time can permit.

English was one of the first modern European languages into which the Qur'an was translated in complete version. It ranked fourth in position after Italian (1547), German (1616) and French (1647). Nevertheless, it had the primacy, in 1515, to have some printed selections of the Qur'an. Ihsanoglu (1986:26) and Hamidullah (1989:xlvi) trace the existence of a 61-page pamphlet, printed in London, by an anonymous author and entitled: *Here begynneth a lytell treatyse of the Turkes law called alcoran. And also it speaketh of Machamet the Nygromancer*. The author of the book is anonymous, but the title does show how the author views the Qur'an and the Prophet. Thus the Qur'an is not a divine canon but a mere '*Turkes law*' and Mohammad is not a prophet but rather a '*Nygromancer*' i.e. a necromancer!

The first complete translation of the Qur'an into English, with which the English Language ranked fourth, was done by Alexander Ross (1654-1590) in 1648. Ross was a Scottish chaplain to King Charles I, who left several works in philosophy, history and religion. The title of his translation is long and strange and it also reveals the translator's intention:

The Alcoran of Mahomet, Translated out of Arabique into French by the Sieur du Ryer, Lord of Malezair, and Resident for the French King, at Alexandria. And Newly Englished,

for the satisfaction of all that desire to look into the Turkish Vanities. To which is prefixed, the Life of Mahomet, the Prophet of the Turks, and Author of the Alcoran. With a Needful Caveat, or Admonition, for them who desire to know what Use may be made of, or if there be danger in Reading the Alcoran

Ross, as he himself acknowledges, based his translation on the French translation by André Du Ryer. This rendition, as George sale (1896:7-8) described it:

> "*is no other than a translation of Du Ryer's, and that a very bad one; for Alexander Ross, who did it, being utterly unacquainted with the Arabic, and no great master of the French, has added a number of fresh mistakes of his own to these of Du Ryer, not to mention the meanness of his language, which would make a better book ridiculous*".

Muslim reviewers of Qur'an translations in English have a low opinion of it. Tawfik (2007:4) and Abou Sheishaa (2001), for instance, agree that the translation of Ross abounds in religious bias and inaccuracies since he, himself, describes the Qur'an as a poison that has infected a very great part of the universe.

Having criticised the previous translations of the Qur'an, particularly their being not fair to the original text, George Sale (1697-1736), the renowned English Orientalist and lawyer, occasioned a raison d'être for a new translation of the Qur'an. That was in 1734. His translation was the first translation of the Qur'an in English from the original Arabic. Due to lack of proficiency in Arabic, Sale relied on Father Ludovico Maracci's Latin translation of the Qur'an which was printed in 1698. The title of his translation runs as follows:

The Koran, Commonly Called the Alkoran of Mohammed, Translated into English immediately from the Original Arabic, with explanatory Notes, taken from the most approved Commentators, to which is prefixed a preliminary Discourse

As for his method of translation, Sale would translate the verses roughly, without putting their conventional numbers, explain the implicit intended meaning and incorporate it in the body of the translation itself, writing it in italics in order to distinguish it from the original. In this, he relied so much, as he stated in the Preface, on Al-Baidhawi's commentary of the Qur'an. In his '*Preliminary Discourse*' that covers 200 pages, Sale expounds the history of the Arabs before the advent of the prophet Muhammad, the state of Christianity and Judaism at the time of the prophet, the Prophet's biography and the nature of the Qur'an and its peculiarities. In 1881, an American priest, Elwood Morris Wherry (1843-1927) who spent half of his life as a missionary among Muslims in India, presented to the public Sale's translation of the Qur'an in a four-volume book with some major emendations. He added fresh explanations, numbered the verses, prefixed brief introductions to the suras (Qur'an chapters) and provided a complete and detailed index. Although Rodwell (1915:17), himself a translator of the Qur'an as we shall see later, praises the '*Preliminary Discourse*' prefixed to Sale's translation and considers it '*a storehouse of valuable information*', he nevertheless thinks that "*Sale has, however, followed Maracci too closely, especially by introducing his paraphrastic comments into the body of the text, as well as by his constant use of Latinised instead of Saxon words*". Some orientalistsadmit that:

> "*the version of that eminent scholar fully deserves the consideration it has so long enjoyed, but from the large amount of exegetical matter which he has incorporated in his text, and from the style of language employed, which differs widely from the nervous energy and rugged simplicity of the original, his work can scarcely be regarded as a fair representation of the Qur'ān*". (Palmer, 1980:lxxix).

This defect in Sale's translation, however, is for zwemer, the American Arabist, very useful for the reader:

"Whatever faults may have been found in Sale's translation, his Preliminary Discourse will always stand as one of the most valuable contributions to the study of Islam [...] Sale's translation is extremely paraphrastic, but the fact that the additional matter in italics is, in nearly every case, added from the Commentary of El-Beidhawi, makes it the more valuable to the reader. This is the only complete English translation with explanatory footnotes, without which the Koran is scarcely intelligible." (Zwemer, 1915:251).

Sale's '*Preliminary Discourse*' was translated into several European languages and even into Arabic by Protestant missionaries in Egypt under the title '*Makalat fi'l Islam*'. (Zwemer, loc. cit.; Abou Sheishaa, loc. cit.)

'The koran, Translated from the Arabic, the Suras Arranged in Chronological Order, with Notes and Index'. This was the title given by John Meadows Rodwell (1808-1900) to his translation of the Qur'an which appeared in 1861, prefaced by the English Orientalist Margoliouth. This translation, mostly in blank verse, with unnumbered verses, bounds in footnotes, most of them references to Sale's translation, which Rodwell was very harsh in criticising it. What distinguishes this translation from the others is the rearrangement of the suras in a chronological order, according to the divine communication, beginning with sura '*Al-'Alaq*' (The Clot, which is the 96th in the actual suras order of the Qur'an) and ending with sura '*Al-Maïda*' (The Table, which is the 5th). The judgement of the critics was plain:

"Rodwell's version approaches nearer to the Arabic, but even in that there is too much assumption of the literary style. The arrangement of the Sûrahs in chronological order, too, though a help to the student, destroys the miscellaneous character of the book, as used by the Muslims, and as Mohammed's successors left it". (Palmer, op. cit.:lxxx)

Also, like every work of translation, and especially a translation of the Qur'an, Rodwell's rendition is said to be not "*free from grave mistakes of translation and his own fanciful interpretations in the notes*" (Kidwai, 1987). He endeavoured to present to the English-speaking people a high-quality unbiased rendition of the Qur'an, but as Yusuf Ali (1979: xv) put it: "*Though he tries to render the idiom fairly, his notes show the mind of a Christian clergyman, who was more concerned to 'show up' the Book than to appreciate or expound its beauties*".

In 1880, Edward Henry Palmer (1840-1882), the English orientalist, made a new translation of the Qu'ran in English. He was one of the scholars of the historic University of Cambridge, who mastered Arabic and Persian as well as other European languages. He visited many Arab countries such as Egypt, Syria, Lebanon, and left valuable works particularly his books on the grammar of the Arabic language. In the introduction to his translation, making reference to Al-Baidhawi and George Sale, Palmer (op. cit.:lxxx) mentions the following:

"In my rendering I have, for the most part, kept to the interpretation of the Arabic commentator Bâidhâwî, and have only followed my own opinion in certain cases where a word or expression, quite familiar to me from my experience of every-day desert life, appeared to be somewhat strained by these learned schoolmen".

Yusuf Ali, who stood up to Palmer because of his low opinion of the Qur'an, thinks that Palmer's translation "*suffers from the idea that the Qur'an ought to be translated in colloquial language. He failed to realise the beauty and grandeur of style in the original Arabic. To him that style was 'rude and rugged': we may more justifiably call his translation careless and slipshod*". (Yusuf Ali, op. cit.:xv).

The beginning of the twentieth century witnessed the commencement of a rapid and intense movement of Qur'an translation in English, both in quantity and quality. A campaign pioneered by a lot of translators from India and Pakistan, Muslims and Qadianis,

as well as by non-Arabs who converted to Islam and missionaries working in India, Pakistan and other countries. The translation was carried out either from Urdu, an official language in Pakistan, or directly from the original Arabic. Thus, the Indian doctor Mohammed Abdul Hakim Khan was the first Muslim to translate the Qur'an into English, in 1905. His rendition, '*The Holy Qur'an Translated with Short Notes*', constituted the starting point for the translation of the Qur'an by Muslim translators, Arabs and non-Arabs alike, in order to face "*the amount of mischief done by versions of non-Muslim and anti-Muslim writers*". (Yusuf Ali, loc. cit.). Pickthall (1930:vii) sustains this idea by confirming that "*some of the translations include commentation offensive to Muslims, and almost all employ a style of language which Muslims at once recognise as unworthy*".

After Mohammed Abdul Hakim Khan, in 1917, appeared another translation of the Qur'an by Muhammad Ali (1875-1951). That was the first translation of the Qur'an in English based on and comprising the thoughts and ideas of Mirza Ghulam Ahmad, founder of the Qadiani doctrine, with a very simple and direct title: '*The Holy Qur'an: English Translation*'. Yusuf Ali (loc. cit.) points out that Muhammad Ali's translation of the Qur'an "*is a scholarly work, and is equipped with adequate explanatory matter in the notes and the Preface, and fairly a full index. But the English of the text is decidedly weak, and is not likely to appeal to those who know no Arabic*". Furthermore, some critics and reviewers of Qur'an translations in English state it clearly: "*Muhammad Ali's biases show through, however. Consistent with his Lahori-Ahmadi creed, Muhammad Ali sought to eschew any reference to miracles. He sometimes departed from a faithful rendering of the original Arabic*". (Khaleel, 2005). His rendition, reports Abou Sheishaa (loc. cit.), is considered "*a 'deviate' translation of the Qur'an which contradicted the principles of Islamic belief and attempted to destroy Islam from within*". Consequently, Al-Azhar seized this translation, when the Lahori Ahmadiyya tried to circulate it in 1925, and published a fatwa prohibiting its circulation in Egypt.

Mohammad Marmaduke Pickthall (1875-1936) was the first English Muslim to translate the Qur'an into English. In 1929, this novelist, writer and Arabist, won the support of Egyptian scholars, among others, Sheikh Mustafa Al-Maraghi, former Rector of Al-Azhar University. His translation, '*The Meaning of the Glorious Qur'an: an Explanatory Translation*', carried out directly from the Arabic text, became very popular among Muslim readers in English. It was edited in 1930, authorized by Al-Azhar, and was reprinted dozens of times. Pickthall, like the other translators of the Qur'an, pointed out to the fact that he referred in his translation to the Commentaries of Al-Baidhawi, Al-Zamakhshari and Al-Jalalayn. His translation is characterised by its classical English style, the author being influenced by the idiom of the Holy Bible. Of course, this is due to his surroundings – that is the influence of his father who was a clergyman - and to his rich and deep readings in this field recognised by a diploma in theology. Pickthall did not comment a lot in his translation, and the notes are scarce. Kidwai (1987) made mention of this aspect in Pickthall's translation.Yusuf Ali (loc. cit.), on the other hand, was very lucid and succinct: "*However, although it is one of the most widely used English translations, it provides scant explanatory notes and background information. This obviously restricts its usefulness for an uninitiated reader of the Qur'an*". His translation was almost literal. Hence it could not give an accurate idea of the Qur'an. Moreover, Khaleel (loc. cit.) remarks:

> "*While Pickthalll's work was popular in the first half of the twentieth century and, therefore, historically important, its current demand is limited by its archaic prose and lack of annotation. Perhaps the death knell for the Pickthalll translation's use has been the Saudi government's decision to distribute other translations free of charge.*"

A few years later, two translations of the Qur'an coincided: one in Edinburgh, the other in Lahore. The former was that of the English Arabist Richard Bell (1876-1952) between 1937 and 1939. Bell rearranged the suras order chronologically, as did Rodwell before. The title of his translation, *The Qur'an translated with a crucial rearrangement of Surahs*, was an insinuation to Rodwell's translation of the Qur'an where the rearrangement of the suras order was not pushed to the limit. In this matter, he rather adopted and made reference to the chronological order of the suras elaborated by the German orientalist Theodor Nöldeke, where he deliberately rearranged the Quran, chapter by chapter and verse by verse, until he made of this sacred book a confused text. With such a work, Bell destroyed the text and deceived the reader. The latter translation was authored by Abdullah Yusuf Ali (1872-1952) between 1934 and 1937. This translator is of an Indian Muslim family. He studied Arabic and religious sciences at the hands of his father, and studied law at the University of Cambridge in England. He died in London in 1953 and was buried in the same cemetery as Pickthall. For the sake of grasping the meanings of the Qur'an and rendering them faithfully, Yusuf Ali made use of Al-Tabari's, Al-Zamakhshari's, Al-Razi's, Ibn-Kathir's and Al-Jalalayn's Qur'an commentaries. For each suras he prefixed an introduction, and for each part a summary in blank verse. His translation, *The Holy Qur'an: Translation and Commentary*, is characterised by its highly appreciated idiom, its beautiful style, and a lot of old English words, like Pickthall's. Also, there is ample use of free verse commentaries on the suras, which exceeded 300, as well as heavy use of footnotes, with more than 6300. At the end of his translation, in long and detailed indexes, he expounds the most important subject matters of religion and Islamic faith. The use of such splendid English language in Yusuf Ali's translation shows his high mastery of this tongue, and the use of profuse free verse commentaries, footnotes and indexes shows the depth of his knowledge about religion and his endeavour to explicate everything in the Qur'an. It is worth mentioning that in Yusuf Ali's commentaries, footnotes and indexes there appears a tendency to Sufism. To those who might ask the question why there was a need for a fresh English translation of the Qur'an, Yusuf Ali gave the following answer:

> "*I would invite them to take any particular passage [...] and compare it with any previous version they choose. If they find that I have helped them even the least bit further in understanding its meaning, or appreciating its beauty, or catching something of the grandeur of the original, I would claim that my humble attempt is justified.*" (Yusuf Ali, op. cit.:iii)

Regarded as the most popular translation in the Muslim world and being published in different parts of the world including USA, Mecca, Nigeria, Canada, India, Syria, Libya and Qatar, Yusuf Ali's "*English translation of the Qur'an,*" states Tawfik (op. cit.:11-12), quoting Khan, "*is so well-read that almost every English-speaking Muslim house will have a copy*". Yusuf Ali's mastery of the English language is said to be unrivalled. This appears manifestly in his translation. There is only a small minority of Muslims who reached his high station. Irving (1985), one of the Qur'an translators, on the other hand, considers "*Yusuf Ali's [translation] more satisfactory as a commentary but his English is overladen with extra words which neither explain the text nor embellish the meaning. True embellishment is the simple telling word which does not detract, but carries the mind directly to the meaning.*"

In the second half of the twentieth century, in 1953, the English Orientalist Arthur John Arberry (1905-1969) published the translation of some selections of the Qur'an. Arberry was a professor of Arabic at the British universities, worked in Egypt, and was fluent in Arabic and Persian. In 1955, he presented *The Koran Interpreted*, a complete translation of the Quran directly from the original Arabic. He, prior to this, translated the works of the Persian mystic poet Rumi, the Indian poet and philosopher Muhammad Iqbal as well as the

Seven Odes i.e Al-Muallaqat. Arberry's rendition is renowned for its quality and style, and as Mustafa (2001:203) points out: "*In terms of style, Arberry's translation tries to emulate the quality of the original. It does so with some success and seems, at least partially, to have influenced other translations that aimed at the same effect*". According to Khaleel (loc. cit.), "*The Arberry version has earned the admiration of intellectuals worldwide, and having been reprinted several times, remains the reference of choice for most academics. It seems destined to maintain that position for the foreseeable future*".

One year after Arberry's translation, in 1956, the Iraqi Jew Naim Joseph Dawood (born in 1927) published a complete translation of the Qur'an, in London, entitled: *The Koran Translated with Notes*. This may be the first translation of the Qur'an in English performed by a Jew. Dawood also adopted the same suras order i.e the chronological order, as Rodwell and Bell, then changed his mind in later editions. Prior to this rendition, he translated into English some of the tales of the 'One Thousand and One Nights' i.e. The Arabian Nights, and a selection of Ibn Khaldun's book, Al-Muqaddima.

In 1980, a fresh English translation of the Qur'an by another Jew, Muhammad Asad (1900-1992), came to light. Asad, formerly named Leopold Weiss, was an Austrian Muslim convert. He left many works, visited many Arab countries, worked in various fields, held political office in Pakistan for which he was appointed Minister Plenipotentiary to the United Nations. He mastered many languages including Hebrew and Arabic as well as some modern European languages. Of his important works, we may name the translation and commentary on Sahih Bukhari and his Qur'an rendition, *The Message of The Quran*. Asad thinks that the previous translators of the Qur'an failed to obtain the 'feel' of the Arabic language in their translations because:

> "*familiarity with the bedouin speech of Central and Eastern Arabia - in addition, of course, to academic knowledge of classical Arabic - is the only way for a non-Arab of our time to achieve an intimate understanding of the diction of the Qur'an. And because none of the scholars who have previously translated the Qur'an into European languages has ever fulfilled this prerequisite, their translations have remained but distant, and faulty, echoes of its meaning and spirit.*" (Asad,1980).

As a consequence, he considers that his translation is "*perhaps the first attempt at a really idiomatic, explanatory rendition of the Qur'anic message into a European language* [because] *it is based on a lifetime of study and of many years spent in Arabia.*" (Asad, loc. cit.). And this is what it is supported by some critics such as Khaleel (loc. cit.) for whom it is "*one of the best translations available, both in terms of its comprehensible English and generally knowledgeable annotations*".

Rashad Khalifa (1935-1990), the Egyptian-American biochemistry specialist, was the first Arab Muslim to translate the Quran into English. He was an imam at a mosque in Tucson, Arizona. He first published his translation of the Qur'an in 1978 as *The Quran - The Final Scripture* and then modified it in 1981 to be *The Quran - The Final Testament*, an imitation of the Holy Scriptures titles: the Old Testament and the New Testament. Khalifa's translation abounds in footnotes, most of which refer to calculations based on the number 19 and to 'Rashad Khalifa', 'Messenger of the Covenant', as he does confirm this on almost every page of his translation, and to which is appended 38 indexes covering various subjects. Many critics consider Khalifa's not to be a translation by a Muslim and condemn it as blasphemous. The author claims that he is a messenger supported by a miracle, an idea he used to profess in every forum, and to the effect that the entire Qur'an is based mainly on the language of mathematics, chiefly number 19, and that the Prophet Muhammad was a literate person and wrote God's revelations with his own hand.

A short period of time after Khalifa, Professor Thomas Ballantine Irving (1914-2002), an American Muslim convert known as Al-Hajj Ta'lim Ali Abu Nasr, joined up with the

translators of the Qur'an. In fact, he is the first to translate the Qur'an into American English. That was in 1985 with his rendition entitled: *The Qur'an: the First American Version*. Irving's chief concern was to translate the Qur'an into a language understood and appreciated by English-speaking Muslims, especially the new generation. His rendition is, in his own words:

> "*not a translation but a version, a modest tafsir for the English-speaking Muslim who has not been able to rely on Arabic for his meanings, and for sincere enquirers, those modern Hanifs who are tired of the trinity, or of chaos and confusion in matters religious. The carper should look elsewhere*". (Irving, 1985).

Appreciated by English-speaking Muslims the world over and in North America, as has been mapped out for it, Arberry's rendition was subject to some criticism:

> "*Although modern and forceful English has been used, it is not altogether free of instances of mistranslation and loose expressions. With American readers in mind, particularly the youth, Irving has employed many American English idioms, which, in places, are not befitting of the dignity of the Qur'anic diction and style.*" (Kidwai, loc. cit.)

To date, dozens of Qur'an translations into English came to light, with almost similar titles, most by Muslims, directly from the original Arabic. Libraries abound with these new translations, most of which are similar in terms of wording and language level. Perhaps this is due to the fact that many translators relied on previous translations of the Qur'an. Tawfik (op. cit.: 22) counted more than 60 complete Qur'an translations into English until 2005.

No doubt that behind this daunting task there are translators with disparate intellectual and religious backgrounds who ventured in this field, with different abilities and capacities: some of them master Arabic and others don't; with different intentions and goals: some of them sought to show the 'defects' of the Quran and warn people of its 'heresy', and others sought to highlight its beauties and glorious meanings; and with different translational procedures: some of them stick to the literality of the text and others transcend it.

As long as the Qur'an is, as stated in the prophetic tradition, a book the marvels of which do not expire and wonders are endless; and as long as Muslims who do not know Arabic are still longing to learn the Qur'an in their own languages; and as long as there are non-Muslims who seek to know the contents of the Qur'an in foreign languages, translators will continue to dive into its depths, extract its hidden contents and bring it out to people in different tongues. We do not think translators, Arabs or non-Arabs, Muslims or non-Muslims, will stop at this. Every time there is a fresh translation, and in every translation there is something new.

Bibliography:

1. Abou Sheishaa, M.A.M. (2001). A Study of the Fatwa by Rashid Rida on the Translation of the Qur'an. Journal of the Society for Qur'anic Studies, 1:1. Retrieved February 10, 2007, from http//www.quran.org.uk/out.php?LinkID=61.
2. Asad, M. (1980). The Message of The Quran. Retrieved February 10, 2007, from http://arthursclassicnovels.com/arthurs/koran/koran-asad10.html
3. Hamidullah, M. (1989). Le Saint Coran, Traduction et Commentaire. Amana Corporation, USA
4. Ihsanoglu, E. (1986). World Bibliography of Translations of the Meanings of the Holy Qur'an, Printed Translations 1515-1980. Istanbul Research Centre for Islamic History, Art and Culture, Istanbul

5. Irving, T. B. (1985). The Quran: First American Version. Retrieved February 10, 2007, from http://arthursclassicnovels.com/arthurs/koran/koran-irving10.html

6. Khaleel, M. (2005). Assessing English Translations of the Qur'an. Middle East Quarterly, Spring 2005, 58-71. Retrieved February 10, 2007, from http://www.meforum.org/717/assessing-english-translations-of-the-quran

7. Kidwai, A. (1987). Translating the Untranslatable: A Survey of English Translations of the Qur'an. Muslim World Book Review, Summer 1987, 66-71. Retrieved March 15, 2003, from http//www.quran.org.uk/out.php?LinkID=57

8. Mustafa, H. (2001). Qur'an (Koran) Translation. In Mona Baker (Ed.), Routledge Encyclopaedia of Translation Studies, London, p. 203

9. Palmer, E. H. (1980). The Qur'an, Clarendon Press, Oxford

10. Rodwell, J. M. (1915). The Koran, Everyman's library, London

11. Tawfik, K. M. (2007). Aspects of the Translation of the Qur'an, Hala for Publishing and Distribution, Cairo, Egypt

12. Wherry, E. M. (1896). A Comprehensive Commentary on the Quran: Comprising Sale's Translation and Preliminary Discourse, with Additional Notes and Emendations. Kegan Paul, Trench, Trubner & Co. Limited, London, pp. 7-8

13. Yusuf Ali, A. (1979). The Meaning of the Glorious Qur'an, Dar Al-kitab Allubnani, Beirut

14. Zwemer, S. M. (1915). Translations of the Koran, The Moslem World, July 1915, 244-261

Othello, A Jealous Barbarian Or A Noble Fool

Ambreen SHAHRIAR

Assistant Professor,Institute Of English, University Of Sindh, Pakistan.

Abstract:

Othello is believed to be one of the noblest characters in English Literature. It is thought that his life and character were ruined by the art and skill of the incredible villain, Iago. And that Othello was actually a simple man who lacks the knowledge of the practical world. He did not know that in this world there could be dishonest people. He even had no idea of evil. He was neither introspective nor reflective. He trusted everybody very easily except his own wife whom he loves dearly. From Coleridge to Bradley, a number of critics are trying hardly to persuade readers to believe in the essential goodness of this character yet they lack at one or the other point. Coleridge and his fellow critics blamed Iago for everything that happens in the play regardless of the fact that it is Othello who is supposed to be the leading character of the play and it should be him and not Iago or anybody else that is the controlling factor of the play. It was only after Eliot, that the critics started seeing the character from a different angle. Then on, for the first time, critics brought a new view to reader that Othello the hard-hearted and hot-headed hero of the play is responsible for the tragic events in the play. This article also tries to explore different aspects of the personality of the character and provides a critical analysis on the same.

Introduction

Othello[1], besides The Tempest, is 'subject to more 17th century allusions than any other Shakespeare play' (Dobson and Wells, 2001:333). The play has been of especial interest to the critics, including feminists, Marxists, psychoanalysts, due to issues related to rascist attitude towards Othello, the adoption of a jealous untrusting husband to a moor and the assumption that adulturous wives should be killed. In this paper, however, textual analysis of the personality of the hero himself and the reason behind his tragic end are done and in the light of both the works of the critics and the actual text some interesting angles are brought to consideration of the readers.

The next section will be discussing Shakespearean tragic trends with especial reference to *Othello*. Following that, the character of the hero and his personality as portrayed by the poet and seen by other characters in play is described. The section that follows is trying to find out the person responsible for the tragedy. This section is divided under several sub-heading discussing the elements of love and trust in the play, the art of Iago and the otherness of Othello. Before coming to the conclusion, there are two other sections on tragic flaw and tragic end of the play.

Othello And Shakespearean Tragic Trends

Although unlike the rest of his great tragedies, in Othello, Shakespeare focuses private life instead of public life and 'the play has (often) been described as a domestic comedy gone wrong' (Boyce, 1990:474). Yet like all other tragedies of his, this is also a passion play. And, superficially speaking each of them has just one dominant idea, *excess of anything is bad*. Here, characters are aggrieved, they are made afraid, wrathful, ambitious, materialistic and even devilish and all, excessively. *Othello*, the play, too is, as Murry (1936) puts it, a story of an excessively good man, an excessively innocent woman and their excessive love for each other. Therefore, Murry (1936:43) concludes, "the perfection of human love destroys itself". In reality it is not so simple, Tragedy as conceived by Shakespeare is concerned with the ruin or the restoration of soul, and of the life of men. Hence, Shakespearean tragedy is not supposed to be reduced to a medieval morality play by believing it to be just a struggle between good and evil forces; by making the black Othello and the white Iago, good and evil respectively, and by making the good unfortunate in the extreme, the evil unprincipled. This play, like all other Shakespearean tragedies, has its psychological as well as social aspect.

Boyce (1990) is of the view that Shakespeare's Othello is influenced from medieval Morality plays, in which human soul as the main character is placed between an angel (Desdemona here) and a devil (Iago here) and each of them calling him. And Othello replies to the call of bad angel. Of all the Shakespearean plays, the moral lesson conveyed by *Othello* has closer concerns with human life. It is directly related to life and business of common men, that is why it is more profound and stirring. The pathos in *King Lear*, though more overwhelming and horrifying, yet less related with ordinary occurrence. Also, the degree of sympathy with the passions, in *Macbeth* and the interest, in *Hamlet*, are different and remote. Hazlitt (1916) finds that the greatest interest in *Othello* lies with the completely unpredictable change from the fondest love and the most absolute confidence in that love, to the torturing jealousy and the insane hatred.

Othello, The Man In *Othello*, The Play

'Othello is a grandly positive character (Boyce, 1990:470) and this is the story of a man of dignity, honour and courage. Although Othello speaks of himself as wanting in civility of

manners and the elegance of society and, also, Bradley (1905) says, that Othello is not observant; yet the play reflects little of that. Rather his nature tends outward and the play gives the evidence of it along with his being a brilliant conversationalist and a fine judge of man and events. With his first appearance he proves himself to be a man of noble birth who is held in high estimation by the Duke and the Senators for his great services to the State of Venice. He is, moreover, a plain and honest man, of perfect open nature, devoid of worldly sagacity, or diplomacy. In the very first act, he is presented as a genuine and ardent lover, modest about his own accomplishments, rigidly truthful and open to conviction. Othello was never a weak man to be easily persuaded, forced or suppressed by anybody. In Act II, scene iii, after Cassio's fight with Roderigo, Othello's strong character is shown as a commanding and dominating figure. He, only, outbursts when all refuse to answer. But soon he becomes calm and firm again. He speaks of his affection for Cassio, but does not talk with earlier intimacy. He deliberately avoids calling him, Micheal, as he otherwise used to. His calmness shows that he really means affection for Cassio but he has to punish him as he has already announced.

But the grandeur of Othello's character is balanced by the excessive passion in his personality, his jealousy. Onions (1919) describes jealousy in terms of Shakespearean context, as suspicion, apprehension of evil, mistrust. The next section will be discussing the causes and reasons of this jealousy and whatever follows that.

With Whom Does The Fault Lie?

Critics including Coleridge (cited by Raysor, 1930) and Bradley (1905) believe that Othello is a strong and virtuous hero, a man nearly faultless and the story of his marriage with the gentle and innocent Desdemona is in fact a true love story which would have a happy ending only if the demi-devil Iago would not have come. Coleridge even writes that it was not the jealousy of Othello but the superhuman art of Iago that killed Desdemona. He wants the reader to differentiate the 'solemn agony of the noble Moor' from the 'wretched fishing jealousies' (15) of other characters present in the dramatic art. Some critics went to the extent of saying that the qualities that make Othello vulnerable are within his very goodness and simplicity. He himself is unaware that passions lay hold of him, not the primitive passions of any simple savage but those passions, which are commonly present within any human. It was not his fault that he was unable to pause and reflect. The fault lies with the circumstances that they did not give the couple ample time to know each other before the events of the tragedy. Coleridge mentions that in Giraldi Cinthio's tale *Gli Hecatommithi*, from which Shakespeare's plot is largely taken, the couple was given enough time but this change with Shakespeare is, no doubt, not without reason. The fault lies with the fate, which made Othello gullible, hasty and credulous. Would that he was Hamlet and there was no tragedy.

But these ideas are not enough to lend credence to Othello's nobility and to justify his innocence. A good, strong man is one who can mould the circumstances according to his purpose. The critics above, and even Othello himself, rather blame fate. Othello did everything himself but refuses to take the responsibility and groans like a weak man, "But, oh vain boast! / Who can control his fate?" ("Othello" 5.2. 263-4).

Therefore the idea that if it would have been Hamlet, means he lacks something that Hamlet has and the truth is that there can never be Hamlet in this situation because it is Othello who had to face these circumstances, and he, who is never defeated in the field, was defeated in his home, in his personal life. If he would have come out of his misery successfully he would be flawless

but since he could not it is his fault. And in an attempt to save Othello, the critics forget that they are giving supreme importance to the chameleon-like Iago instead of Othello, who is, in fact, the moving and controlling factor of the play, our tragic hero. So, a Shakespearean tragedy is all about the passion, without reason, which leads men on to their doom. It is this passion, which creates the Shakespearean tragic hero. Campbell (1959:111) is absolutely right when he talks of 'Othello's self-idealization, his brutal egotism and his promptness to jealousy' as causes behind his blindness.

Love Without Trust

Coleridge's another remark, which is echoed by most of the later critics, is that jealousy is not the complete passion that causes the fall of Othello; it was in fact the agony of being compelled to hate somebody he supremely loved. Desdemona was the inspiration of his life; her purity and innocence were the very sources of his living. 'Othello had no life but in Desdemona: the belief that she, his angel, had fallen from the heaven of her native innocence, wrought a civil war in his heart' (Halliday, 1958:248). And he died the moment he was persuaded about her infidelity. Having found his wife and his friend betraying him he realized that honour was the only thing he had and therefore he had to save it. Critics portray circumstances in a way as to show that Othello had no choice but to do what he did. Coleridge says that another man in his place would have acted ferociously but he does not lose his majesty and composure except once, that is, when he hits Desdemona in Act IV, scene i. His attempt to kill her was an attempt to avenge his own spiritual death. And he calls Othello's to be 'strange reasons' for murdering Desdemona. Bradley (1905) believes it to be rather a sacrifice, done in honour and in love, in order to save Desdemona from disgrace. But the question is, if he loved her so much why did he never ask her himself? In fact, Othello never trusted his wife; he never trusted his own love; though he asked her once about the handkerchief but not with the intention of believing her, not even with that of listening to her. He asked for the handkerchief only because he knew she had none. He only wanted to please his jealous self.

The love between Othello and Desdemona is given a beautiful comparison by Dowden (1985:232) with the love between Brutus and Portia in *Julius Caesar*. He writes, 'While Brutus and Portia were indissolubly bound together by their likeness, Desdemona and Othello were mutually attracted by the wonder and grace of unlikeness'. Dowden even points that no misunderstanding was possible between Brutus and Portia because they know each other's nature and trust each other as they trust themselves and this is where they can easily understand the sufferings of the other and can ask and share their greatest secrets with each other. But this was not so with the other couple.

Othello had never achieved a height of love and trust for his wife. On one hand Desdemona sees her god in Othello, Othello never understands what true love is. 'Othello comes to see love through Iago's eyes rather than Desdemona's' (Boyce, 1990: 474). 'Unable to trust Desdemona- he lacks this basic element of love- Othello disintegrates morally' (Boyce, 1990:470). Thus Boyce agrees that Iago became successful in affecting Othello to an extraordinary way only because Othello lacked trust.

The Couple Versus Iago

The relation between Othello and Desdemona seems to be based on hope more than on achievement. The rationale is unable to accept that both of the following sets of dialogue are delivered by same man with only an interval of little time in his life,

I. It gives me wonder great as my consent

To see you here before me. O, my soul's joy!

If after every tempest come such calms,

May the winds blow till they have wakened death.

(2.1. 177-80)

II. O, ay! As summer flies are in the shambles,

That quicken even with blowing, O, thou weed,

Who art so lovely fair, and smell'st so sweet

That the sense aches at thee, would that thou hadst ne'er

been born!

(4.2. 65-8)

The senses are not ready to believe that the same man can change so much. Othello, simply lacked common understanding of everyday life issues. As do Othello's supporters argue that as he is presented as a newly married, middle-aged man who does not have any knowledge of practical love; his is an ideal love where he considers his beloved a goddess, who can only be worshipped and not a woman with whom he can talk and share. Due to his newly roused passion he finds Iago's suggestions against Desdemona's betrayal convincing. Iago himself approves that Othello is not revengeful; therefore the feeling lying within him in a dormant state is excited by the grave provocation received by him. Love of Desdemona was his life, his very existence and he loses his existence, his being when he finds Desdemona infidel; in fact he becomes infidel to his noble self. If vindictiveness had been a part of Othello's nature, he would never have been so gentle and respectful in answering to the heaps of severest abuses by Brabantio at the beginning of the play. McLauchlan (1971: 36) seems extremely convinced that "Othello is no mere naive, self-esteeming dupe: he has no reason for distrusting Iago, nor has anyone else in the play". Iago's behaviour and style, his pretensions and pauses and his unwillingness to open up, forces Othello to exclaim:

I think thou dost,

And for I know thou are full of love and honesty

And weighest thy words, before thou give 'em breath,

Therefore these stops of thine fright me the more:

(3.3. 121-4)

No doubt, Iago's plan was to hit Othello with a blow one after the other so that he may never recover but it even is undeniable that Othello was ready to be hit. When Iago shows his doubt for the first time Othello becomes more than curious to get a confirmation. And even when he decides to ask Emilia about the matter it was not with the intention of listening to anything else but what he wanted to listen, that is, a surety that Desdemona is disloyal. It seems as if his veins were filled with poison of jealousy and the noble blood was squeezed out of them. So the

moment destiny tried him, he failed. All that had been glorious about him all of a sudden became remote and impossible.

Foreignness of Othello

Desdemona worships the man she is married to and in the most troubled circumstances she does not doubt his godliness; "My noble Moor / Is true of mind, and made of no such baseness / As jealous creatures are" ("Othello" 3.4. 25-7). Whereas Othello is a man with a rough and tough life on one hand and a gentle and noble wife on another and he is at his best in keeping harmony between them. But somewhere he has a sense of his own inefficiency in dealing with the complex and subtle conditions of life in his adopted country. Therefore the concept of differentness offered in this play is complex; "Othello is different." He is a victor among warriors; an advisor among councilmen; yet a Moor among Venetians. And this last difference that Othello is a Moor is noteworthy although almost irrelevant in the beginning of the play. Even then some characters had the realization of this fact since the very beginning.

Iago. Even now, now, very now, an old black ram
Is tupping your white ewe.
(1.1. 89-90)

Brabantio. To fall in love with what she feared to look on!
(1.3. 98)

Desdemona has the power to see Othello as even he himself cannot. She is powerful female character who has a woman's inner eye to see through the lens of love. Othello's blackness, which is visible to everyone else, is of little importance to her. She speaks of her love, while asking to accompany him to Cyprus, as;

That I did love the Moor to live with him,
My downright violence and storm of fortunes
May trumpet to the world. My heart's subdued
Even to the very quality of my lord.
I saw Othello's visage in his mind
And to his honours and to his valiant parts
Did I my soul and fortunes consecrate?
(1.3. 245-51)

But slowly and gradually the otherness of Othello gains importance, not with Desdemona, rather never with Desdemona, but with Othello himself. It was, for sure, Iago's villainous skills that made Othello accept the fact that he is a foreigner, an outsider, and especially a Black among the White. Bradley (1905:56) hits it right when he points that 'Iago's most artful and maddening device is to realize Othello that he is not a Venetian, nor even a European and that he is ignorant of the nature and thought of a Venetian woman who does not regard adultery a sin, therefore he should also accept the situation like a Venetian husband' (56). Bradley is even right

when he says that anybody in place of Othello would have trusted the reluctant warnings offered by an honest friend. But when Bradley (1905:155) declares 'his trust, where he trusts, is absolute', does he mean that Othello never trusted Desdemona? Did Othello only trust Iago in his life? Iago, who never was very close to Othello all of a sudden, became everything for him and Desdemona… nothing.

The Tragic Flaw

In effect, Othello appears never as a lover but at once as a husband. His love is calm, serene and happy as long as happy circumstances prevail, but the moment his love is disturbed by Iago's malignity, it changes into a fearful passion. Othello slips into the hands of his fate by giving up reason. He begins to be ruled by that single flaw of his personality and as he sinks into it, chaos prevails in his life. Then, he is unable to stop his fate from taking him over.

No doubt Iago deliberately keeps on stirring up the passions within his victim and pushes him on the path of his downfall. As when he charges to Iago that Cassio will not be alive for more than three days, Iago skillfully cries that he should let Desdemona live and there Othello determines to kill her, to "damn her" (3.3. 475). And when the thought of killing Desdemona grieves him, Iago very cunningly suggests that he should forgive her since if her offence does not injure him, he should not be worried about anybody; and Othello cries, "I will chop her into messes" ("Othello" IV, I, 199).

Othello, undeniably, lived in a wicked world. Dowden (1875:238) writes, 'Shakespeare would have us believe that as there is a passion for goodness with no motive but goodness itself, so there is also a dreadful capacity in the soul for devotion to evil independently of motive'.

Halliday (1958:251) discusses Othello lack of self-knowledge as making him an easy prey for Iago, in these words, 'Self-pride becomes stupidity, ferocious stupidity, an insane and self-deceiving passion…Othello's noble lack of self-knowledge is shown as humiliating and disastrous…'. Jealousy is, without doubt, the darker aspects of Othello's personality. Thus, once activated by Iago's cunning craft, nothing could stop it. The third act of *Othello* is the finest display of the suffering, of the bursting agony, of the raging torture and of the incontrollable pain. Othello is blindly challenged, attacked, assaulted and finally broken by Iago. Iago influences and controls the fallen Othello. He plays and enjoys, by putting more and more ideas into his head, like those of the handkerchief (4.1. 195), or Cassio's dream about Desdemona, "In his sleep I heard him say, Sweet Desdemona, let us hide our loves" (3.3. 475).

All this brought Othello's inner evil out and made it irrepressible and he turned wild. All he could think of was revenge. He is no more the same loving, trusting Othello who was full of integrity. Now he was full of hatred, anguish and dejection. Iago has succeeded and Othello's moral essence was completely destroyed. Thus, when Iago suggested strangling her in the bed that she has contaminated, instead of giving her poison, Othello replies: "Good, good; the justice of it pleases; very good" (4.1. 209).

As Othello proved it even earlier in case of Cassio that justice and love are separate values and out of these love is subordinate. Likewise as revenge always cries for justice and therefore here too Othello talks of that cunning justice that fits the offence regardless of the offender. In all three situations he is convinced he is administering justice, and so despite personal feelings: first on Cassio, who is not only his trusted subordinate but his friend; then on Desdemona whom he loves deeply; and finally on himself.

Othello was simply a passion's slave and never the executioner of God's justice. Actually he has no faculty for the curious inquiry of the complex facts; if his ears are poisoned, the poison hurriedly runs through his veins, which ultimately results in rage and agony. Swinburne (2003:93) remarks, 'Noble are the most blessed conditions of gentle Desdemona. Othello is yet nobler of the two; and has suffered more in one single pang than she could suffer in life or in death'.

But why did he let his temperament and ideals remain completely misfit? Why did he get his intellect confused and dulled? His pride, his self-centredness, his impulsiveness and his hot-headedness were the defects of his personality, which plunged him into the tremendous follies of his later action. Othello falls because he was deficient in prudence and discernment, because he was too open and credulous, and thus he fell prey to evil machinations. Likewise Desdemona falls because she was simple-minded and childish and too trustful, generous, considerate and indiscreet. Desdemona' flaw was her lack of intellect and tendency to reflect. She was so simple and innocent that on finding Othello behaving strangely in Act III, sc. iv, she considered some distressing business of the state to be the cause of his apparent anger. But the experienced Emilia wished that it might be so yet she comments from her wisdom that jealousy is such a monster that gets birth on itself and it needs no reason. Even then Desdemona did not understand anything, not even when she sees Othello's agitation about the handkerchief; since she had a blind faith and can never even dream of Othello to be jealous or suspicious about her.

Emilia. I would you had never seen him.

Desdemona. So would not I: my love doth so approve him
That even his stubbornness, his cheeks, his frowns-
.........-have grace and favour in them.

(5.3. 18-20)

Even then Bradley (1905:151) remarks:

> His tragedy lies in this- that his whole nature was **indisposed to jealousy**, and was such that he was unusually open to deception, and, if once wrought to passion, likely to act with little reflection, with no delay and in most decisive manner conceivable.

But his virtues should not be allowed to obscure his limited feelings for others, his habit of self-deception, his egotism and his self-love, his constant need of reassurance (especially of being loved). Would that he had realized and regretted even after listening to the last words of Desdemona,

Emil. O, who hath done this deed?

Des. Nobody; I myself. Farewell! [Dies.

Oth. Why, how should she be murder'd?

Emil. Alas, who knows?

Oth. You heard her say herself, it was not I.

Emil. She said so: I must needs report the truth.

Oth. She's, like a liar, gone to burning hell:
'Twas I that kill'd her.
Emil. O, the more angel she,
And you the blacker devil!
Oth. She turn'd to folly, and she was a whore.

(5.2. 124-34)

It is astonishing that Othello is not thunder struck, not even startled to hear the dying words of a faithless wife. Othello's hard-heartedness surprises everyone who has read the play even once. Here for the only time, Othello's greatest supporter in the world of criticism, Bradley (1905:374) accepts that he does not feel sympathy for Othello. Othello regretted only when he got ample proof of everything. Here Othello was finally acting by his mind. But the problem is that here he should have acted by heart. When the troubled times started, he was always wrong in utilizing his faculties of heart and mind in the affairs related to his married life.

The Tragic End

His first speech can be compared to his farewell speech, in the former, he described the whole story of his love and courtship of his wife, and in the latter, he gives his reason for murdering of her. And here too, instead of admitting his dark trait, Othello tries to defend himself and says,

I pray you in your letters
When you shall these unlucky deeds relate
Speak of me as I am: nothing extenuate,
Nor set down aught in malice.

(5.2. 336-9)

These last words reveal an unpleasant streak of showmanship in his make-up. Therefore, defending Othello is not like defending Hamlet because where Hamlet does not want to be misunderstood; Othello does not want to be understood.

Hence, in his attempt to secure the approval of others for his own dubious behaviour, Othello provides his own pithy definition of himself as "one that lov'd not wisely, but too well"; and this as well can be argued, as it is essentially a dishonest apology, since he allowed his vices to override his virtues and became one who *loved neither wisely nor enough*.

Even if his suicidal act was a way of punishing himself in the way he punished Desdemona, he would have never said to Iago;

I'd have thee live;
For, in my sense, 't is happiness to die.

(5.2. 289-90)

If he really wanted to punish himself he should have lived with public disgrace and personal guilt regretting all his life that he killed somebody who loved, rather worshipped him. He quickly

killed himself before even the moment of shame came over him. Therefore, Boyce (1990:471) concludes that by killing himself, 'Othello acknowledges his fault ... recovers something of his former nobility'. Boyce (1990:477) finds his final compensation to Desdemona in the form of suicide completely useless for her but as at least offering the readers and audience 'a cathartic sense of reconciliation with tragedy'.

However, Rymer (2003) complains, 'If this be our end, what boots it to be virtuous?' Johnson (1959) found the last scene unendurable; Bradley (1905) thought the play evoked feelings of depression; and Granville-Barker (1969) declared that it was a tragedy without meaning. It is not merely that an innocent woman is murdered –for Lady Macduff and Cordelia are as innocent and Ophelia's fate is equally undeserved- but that the hero himself is degraded and destroyed by the villainy of his sub-ordinate.

Conclusion

Othello is a worthy commander, a brave soldier, a faithful statesman, a trustworthy friend, a loving husband and a physically strong man; yet he was human. All the characters in the play, who speak of him and whenever they speak of him talk of his nobility. Brabantio, Lodovico, Montano, the duke, even Cassio, who has a good cause to hate him, praise him. Iago, the man who hates him and brings his downfall, confesses that the state could not withdraw Othello because he is the only of his calibre. But his general goodness and outward nobility should not be mistaken as the flawlessness of his character. In fact he was a man, an ordinary man who failed in life due to his own flaws and faults of which extravagant passion tops the list.

Othello, therefore, is the story of two people, who followed their hearts and in doing so, defied society yet the decision proved **wrong**.

Notes

1. The word 'Othello' is used in italics for the name of the play and otherwise for the name of the hero.
2. All the text quoted in the paper is taken from **Muir, K.** (ed). (1968). *Othello William Shakespeare (Text).* Harmondsworth: Penguin Books Ltd.

References:

Bradley, A. C. (1905). *Shakespearean Tragedy*. London: The Macmillan Press Ltd.

Boyce, C. (1990). Encyclopedia of Shakespeare: A-Z of his Life and Works. New York: Facts on File.

Campbell, L. B. (1959). *Shakespeare's Tragic Heroes Slaves of Passion*. New York: Barnes & Noble Inc.

Dobson, M. and Wells, S. (eds) (2001). The Oxford Companion to Shakespeare. Oxford: OUP.

Dowden, E. (1875). *Shakespeare A Critical Study of His Mind and Art*. London: Routledge & Kegan Paul Ltd.

Granville-Barker, H. (1969). *Prefaces to Shakespeare. Vol. 4, Love's Labour's Lost, Romeo and Juliet, The Merchant of Venice, Othello*. London: Atlantic Publishers & Distributors (P) Ltd.

Halliday, F. E. (1958). *Shakespeare and His Critics*. London: Gerald Duckworth & Co. Ltd.

Hazlitt, W. (1916). *205 Characters of Shakespeare's Plays*. London: Oxford University Press.

Johnson, S. (1959). *Preface to Shakespeare*. London: Oxford University Press.

Lawlor, J. (1960). *The Tragic Sense in Shakespeare*. London: Chatto & Windus Ltd.

McLauchlan, J. (1971). *Shakespeare: Othello*. London: Edward Arnold (Publishers) Ltd.

Murry, J.M. (1936). *Shakespeare*. London: Oxford University Press.

Onions, C.T. (1919). A Shakespeare Glossary (2nd edition). London: OUP.

Raysor, T.M. (ed) (1930). *Coleridge's Shakespearean Criticism*. Cambridge: Harvard University Press.

Rymer, T. (2003). In Hadfield, A. ed. *A Routledge Literary Sourcebook on William Shakespeare's Othello*. London: Routledge.

Swinburne, A.C. (2003). In Hadfield, A. (ed.) *A Routledge Literary Sourcebook on William Shakespeare's Othello*. London: Routledge.

ambreen.shahriar@usindh.edu.pk

La réécriture des *Mille et Une Nuits* dans le roman algérien contemporain. L'exemple des "1001 années de la nostalgie" de Rachid Boudjedra.

Tayeb BOUDERBALA. Université de Batna.

Il est admis que ce conte est un fleuron de la littérature universelle. L'écrivain Gabriel Garcia Marquez, Prix Nobel de littérature en 1982, et dont l'œuvre en est fortement imprégnée[1], considérait, à juste titre, que les *Mille et Une Nuits*, constituent l'œuvre monumentale par excellence. Sa traduction, en français, par Antoine Galland[2] (Une traduction qui s'était étalée de 1704 à 1777) a contribué largement à son rayonnement international. D'autres traductions, dans différentes langues européennes suivirent. Durant le dix-huitième siècle, il était le livre le plus lu en Europe après la Bible. L'imaginaire occidental, au contact de cette œuvre, s'est profondément métamorphosé. Cette fortune considérable s'est prolongée jusqu'à nos jours avec de multiples adaptations, transformations et réécritures. Sur les décombres d'un classicisme agonisant, aux références gréco-latines, émerge un nouvel horizon culturel et civilisationnel qui va exercer une influence inouïe sur l'Europe des Lumières et celle du dix-huitième siècle[3]. C'est l'Orient avec ses splendeurs, ses merveilles, ses contrastes, son exotisme et ses fabuleux trésors. Et c'est toute l'identité européenne qui se trouve ébranlée par cette altérité, source de fantasmes, de hantises, de peurs et d'émerveillement. Les conséquences de cette rencontre ne tardent pas à venir. Elles sont immenses à tous points de vue: imaginaire, art, littérature, culture, société, idéologie, etc. La rencontre avec l'Autre draine le meilleur et le pire. On ne fréquente pas impunément la diversité et la différence.[4] Ainsi, l'épreuve de l'étranger[5] fonde la connaissance, la co-naissance et la reconnaissance. Oeuvre de génie collectif et creuset des différentes cultures et civilisations (Indoue, perse, arabe, grecque), ces contes consacrent la dimension et la vocation "médiane" et intermédiaire de la civilisation arabo-islamique qui coule dans son moule et dans son génie les différentes temporalités et les différentes spatialités.

Des écrivains, des poètes, des dramaturges, des musiciens, des peintres, des cinéastes, des artistes, des illustrateurs, de par le monde, se sont passionnés pour ce conte afin d'exprimer leurs visions du monde, les grandes mythologies et les différentes sensibilités collectives des temps modernes.

Ce conte n'a jamais cessé de fasciner l'imaginaire universel et d'interpeller les créateurs de tout genre. Car il est, à l'instar du mythe, porteur d' "une très vieille parole où l'humanité se reconnaît depuis

longtemps et qu'elle veut charger de significations nouvelles", affirme André Breton.

L'immense richesse du conte, sa symbolique, sa flexibilité illimitée, son irradiation ont exercé un pouvoir illimité. Des sommités de la littérature mondiale, tels que Voltaire, Gautier, Henri de Régnier, Perec, Proust, Marquez, Borges, Taha Hussein, Tawfiq Al Hakim, Nadjib Mahfoud, pour ne citer que les plus illustres, ont puisé leurs inspirations aux sources vives et salvatrices des *Mille et Une Nuits*.[6]

L'étude des sources du conte révèle des origines brouillées mais riches en apports multiples et symbiotiques. A l'image de la civilisation arabo-islamique, il est le résultat de différents brassages de cultures et de civilisations. Sa présence est signalée, dès le dixième siècle. Mais son ancrage oral le confine dans le genre au divertissement. Cet ostracisme le maintient, en tant que genre mineur, des siècles durant, dans la marge, face à la littérature arabe classique de l'âge d'or. Hiam Aboul-Hussein et Charles Pellat notent à propos des *Mille et Une Nuits* que :

"Les Arabes, les considérant, en effet, comme un divertissement populaire indigne d'entrer dans la littérature, ne se préoccupèrent nullement d'en procurer une recension [...] après l'abandon par les copistes du premier manuscrit signalé au Xe siècle, et les narrateurs ne se firent pas faute, au cours des temps, de broder, de déplacer des contes et d'en ajouter de nouveaux, au gré de leur inspiration, à un ensemble qui ne fut jamais définitivement fixé. Cependant, certains conteurs d'une époque moins reculée, mirent par écrit dans leur répertoire pour parer aux défaillances de leur mémoire, et c'est ainsi que l'orientaliste français Antoine Galland [...] put recueillir suffisamment de manuscrits pour songer à entreprendre et à publier à partir de 1704, une traduction qui fut pour l'Europe une révélation et favorisa grandement l'orientalisme littéraire et artistique".[7]

Le contact avec l'Occident, dès le dix-neuvième siècle, a permis aux écrivains arabes de redécouvrir les fabuleux trésors enfouis dans leurs héritages. Les grandes figures emblématiques de la civilisation arabo-islamique sont ainsi réappropriées, réactivées et mises en valeur. Des textes prodigieux retournent à leurs aires culturelles originelles pour être chargées de nouvelles significations et de nouvelles mythologies. Mais ce retour est toujours ambivalent et problématique. Car l'histoire est irréversible et l'acculturation a fait son œuvre. Les *Mille et Une Nuits*, de nos jours, peuvent alors revendiquer une double appartenance : orientale et occidentale.

La littérature algérienne contemporaine, dans ses différentes expressions : roman, poésie et théâtre, a récupéré ce conte pour le

réactiver et le charger de nouvelles significations et de nouvelles visions du monde.

Le roman algérien contemporain, dans son souci de réaliser une maïeutique riche et vivante entre l'héritage narratif arabe et la narrativité moderne, s'est réapproprié ce conte pour lui insuffler vie et lui imprimer de nouvelles significations esthétiques, idéologiques et civilisationnelles. Sommé par l'Histoire, le romancier algérien parvient, grâce à ce conte, à dessiner les contours d'un imaginaire collectif, à figurer la sensibilité d'une époque et à fonder le mythe personnel de l'écrivain. L'engouement pour le conte est visible chez plusieurs romanciers algériens, notamment Wattar, Wacini et Boudjedra.

Et c'est dans cette perspective que Rachid Boujedra parvient à accomplir, dans son roman, *Les 1001 années de la nostalgie*, au titre particulièrement programmatique et significatif, tout un travail de réécriture[8]. La titrologie, en tant que sémiologie du titre, nous enseigne que le titre constitue le noyau dur de la signifiance. Il en est la programmation, la condensation, le modèle réduit et la mise en abîme. Le travail de transformation opéré sur le titre initial instaure une intertextualité riche, féconde et illimitée.

Le chiffre 1000 renvoie à la symbolique du nombre. Dans les structures anthropologiques profondes de l'être humain, ce nombre est associé à l'illimité et à l'infini. Sa conjugaison avec le futur fonde une vision euphorique du temps et de l'Histoire. Ici, le chiffre se veut fidèle et respectueux du modèle originel. L'ajout d'une nuit oriente la lecture vers l'innombrable, vers l'infini des nuits et vers tous les possibles. L'imaginaire peut ainsi triompher majestueusement et exercer sa liberté absolue.

Mais l'écriture ne se réalise pleinement que dans l'écart et l'Œdipe. L'horizon d'attente habituel est vite transgressé par le nouveau titre. Il ne s'agit plus de *Mille et Une Nuits*, mais de *Mille et une années de nostalgie*.

L'horizon se déplace vers la nostalgie, vers le mythe du "paradis perdu". Selon la théorie de l'information, une véritable information est toujours proportionnelle à son degré d'imprévisibilité. Le vocable "nostalgie" introduit l'idée de paradoxe et d'insolite. C'est-à-dire, un espace poétique qui va informer le texte de bout en bout.

Nous sommes confrontés donc à une intertextualité tout azimut qui s'empare du texte initial pour le démembrer, le parodier, le subvertir et le miner de l'intérieur. L'écrivain recourt à toute une stratégie d'écriture qui déconstruit les textes anciens pour construire sur leurs décombres un nouveau texte, grâce à l'alchimie de l'écriture.

Mais le travail de subversion ne peut éliminer l'origine et la « trace". On ne fréquente pas impunément ce texte prestigieux et fondateur. Prendre quelque chose c'est être pris. C'est le phénomène de l'arroseur arrosé, comme on dit. Le palimpseste est toujours là inépuisable et incontournable.

Le discours romanesque trahit souvent, au plan de la forme, des techniques et des dispositifs narratifs plus ou moins inspirés par le conte, tels que les récits enchâssés, les micros récits, la duplication, la répétition (les formules ressassées et reprises indéfiniment), la circularité, la dégression et la multiplication des instances narratives. Il y a aussi le recours parfois au célèbre incipit "il était une fois", pour introduire un nouveau récit.

Ajoutons à cela que ce roman s'écrit comme un conte et exploite amplement les prodiges et les ressources du merveilleux, du fantastique et du surnaturel. L'influence du réalisme magique est considérable. Dans le conte, le surnaturel détermine la causalité, la succession des événements et leurs aboutissements. Le conte initial est peuplé de génies qui interviennent souvent pour infléchir aux événements une issue particulière. Ils sont répartis entre deux catégories : les génies bienfaisants et les génies malfaisants (en termes greimaciens, adjuvants et opposants).

Dans le roman, il n' y a aucune trace de ces êtres fantastiques qui président au destin des protagonistes. Certains de ces derniers tirent leurs forces et leurs qualités exceptionnelles de leurs dons, de leur intelligence et de leurs génies propres, à l'instar des personnages des contes philosophiques de Voltaire (notamment Zadig et Candide).

Il y a donc tout un travail de sécularisation et d'adaptation du conte de manière à l'expurger de ses éléments religieux et métaphysiques, conformément à l'idéologie de l'écrivain et à sa vision du monde. Cet humanisme fantastique met sa totale confiance en l'homme qui serait "la mesure de toute chose", comme l'affirment les penseurs grecs.

Le temps n'est pas linéaire. Il ne procède pas par enchaînement et successions. Il obéit au temps cyclique, celui du mythe de l'éternel retour. Une obsession centrale imprime à la dynamique du récit un va et vient constant entre les différentes temporalités. Ce mouvement affecte également l'espace qui n'est plus euclidien, mais un espace fragmenté, dédoublé, atomisé et irréel. En matière de temps et d'espace, tout est enchevêtré et imbriqué, qu'il est impossible de faire la part des choses, de séparer le réel de l'imaginaire et de démêler les écheveaux.

Le dialogue avec le conte ne s'arrête pas au niveau de la forme. Ainsi, au plan de la thématique, du contenu et de la vision du monde, le roman

adopte des positionnements et des perspectives qui constituent des métatextes et des textes réflexifs qui déconstruisent le conte pour en dynamiter la vérité, la portée idéologique et la légitimité. Le texte, dans ses micros structures, interroge les béances du conte pour fonder toute une archéologie du savoir et participer ainsi au débat controversé sur l'origine du conte et sur son historicité : Était-il "une œuvre collective écrite par le petit peuple de l'immense empire musulman de l'époque?"[9] ou plutôt serait-il "réalisé par les marins de Basrah lorsqu'ils commencèrent à voyager en Inde et en Chine ? Eblouis par les deux civilisations, ils imaginèrent l'histoire une fois sur le chemin du retour. C'est pourquoi il y a tant de sirènes et tant de poissons fabuleux"[10] .

Sur un ton apologétique, Boudjedra fait l'éloge de cette civilisation qui a produit cette œuvre singulière. Il s'installe pleinement et fièrement au coeur de cette splendeur, à son âge d'or, pour la transmettre à l'Occident. Les apports indous et persans tant exhibés par les exégètes du conte sont refoulés des textes et occultés. Car il a choisi d'être le porte-voix et le porte parole de cette civilisation.

Le personnage de Cheherazade va connaître dans ce roman de multiples transformations et de multiples avatars. Ce personnage, souvent associé à l'exotisme, au harem, à l'esclavage et à l'asservissement de la femme par l'homme, va s'effacer progressivement dans le texte, pour permettre la naissance d'une nouvelle Cheherazade qui brille par son absence :

"Alors, il était une fois, non pas Cheherazade et ses *Mille et Une Nuits,* mais Hamdane Carmate et 164.615 jours. Dix-neuf ans après les Zindjs. En l'an musulman 289, le sous-prolétariat de Mésopotamie, déferla sur les villes, sous la direction de Hamdane Carmate. Les Carmates ne firent pas de quartier. Ils se répandirent partout [...] installèrent le communisme[11]" .

Plus loin encore : "On était loin des *Mille et Une Nuits* qui n'avaient pas osé mettre en scène un dramaturge capable d'arrêter la pluie"[12].

Le roman se veut aussi une entreprise de démystification et de réflexion sur le conte et sur l'historiographie arabe. Il opère par distanciation, interrogation et transgression. Il se veut le surgissement et le dévoilement de " la partie cachée de l'iceberg"[13]. Au texte-opium du conte tant vénéré par les khalifes musulmans, parce qu'il les aide à endormir les peuples et à asseoir leurs dominations, il brandit un texte apocryphe et démystificateur. Il s'agit pour l'écrivain de démythifier le socle culturel arabo musulman et réécrire l'"hisoire/Histoire autrement, à partir d'un nouvel imaginaire et de nouvelles interrogations et visions du monde (qui reflètent en réalité le mythe personnel de l'écrivain, le goût de

L'époque et l'esprit du socialisme triomphant des années soixante-dix en Algérie et dans le monde).

Ce discours romanesque ne se pose qu'en s'opposant. En effet, l'auteur s'inscrit contre tout un imaginaire occidental saturé et qui n'appréhende l'Orient qu'à travers des clichés, des stéréotypes et des représentations viciées à la base. C'est l'Orient des *Mille et Une Nuits* avec son imaginaire inouï, ses fantasmes, ses rêves, et sa volonté de puissance (élucidée magistralement par Edward Said)[14] qu'il suggèrent et que l'auteur tente de démystifier en lui opposant un autre Orient, plus vrai , plus réel, plus poétique et plus fulgurant. Le texte tente de développer une sorte de contre-Orient[15], c'est-à-dire un monde inédit et jamais soupçonné l'existence.

Et c'est dans cette perspective qu'on doit comprendre la farouche résistance des habitants de la petite ville de Manama au tournage d'un film américain sur *les Mille et Une Nuits* dans leur cité. Ils estiment que cette superproduction hollywoodienne accomplirait, au plan de l'imaginaire, une sorte de mise à mort symbolique de l'humanité orientale (l'Orient relégué au rang de musée exotique et ethnographique, devient le vestige et la trace d'une civilisation à jamais perdue). Ce film, financé par un monarque du Golfe consacre l'alliance sacrée entre l'impérialisme américain et le despotisme oriental moderne, dans le dessein d'endormir les peuples et de les infantiliser pour pérenniser l'assujettissement et la domination. Cette culture cinématographique de masse, participerait en tant qu'appareil idéologique d'Etat à cet asservissement et à cette aliénation.

Le compte devient de la sorte un espace dialogique où s'affrontent les discours, les idéologies et les imaginaires. Au "conte-opinion", la petite communauté oppose une autre version "apocryphe", révolutionnaire et vertigineuse. C'est l'Histoire basée sur la lutte des classes en tant que moteur de la vie et en tant que principe universel. D'où les références fréquentes aux insurrections des Zinjs et des Carmates. Le texte historique est récupéré par une nouvelle lecture et par une nouvelle interprétation. De ce fait, surgit du silence et des ténèbres une nouvelle Histoire inter-dite et occultée du monde musulman. Une Histoire tantôt épique, tantôt tragique, au gré des frémissements des empires, des Etats et des événements. Dans cette frénésie et dans cette folie meurtrière, les civilisations s'affrontent et se déchirent : "De cet Orient qui s'étendait jusqu'à l'Occident et où les civilisations se firent, à coups de dents, de griffes, de sabres et de cimeterres, en attendant les canons, la poudre et les fusils"[16].

Le répertoire onomastique du roman révèle toute une stratégie dans la production du sens. En effet, les noms propres, loin d'être neutres, constituent le noyau dur de la signifiance. Ils fournissent au texte des générateurs et des constellations de sens. Ils relient l'infini petit à l'infiniment grand et programme la lisibilité du texte. En ce sens, ils jouent le rôle de métatexte. Ils trahissent également une multitude de références en rapport avec l'histoire, la culture, le mythe, le surnaturel, l'irrationnel, le ludique, etc. Le texte fait défiler devant nos yeux toute une galerie de noms illustres appartenant à la civilisation arabo-islamique, témoignant d'un ancrage culturel précis. Il introduit également des noms insolites et rébarbatifs pour créer une impression d'étrangeté, de dépaysement et de dérèglement des sens (et du sens). Le modèle onomastique des *Nuits* trouve quelques résonances dans le roman. Sa réactivation instaure une sorte de fidélité/trahison avec le texte originel. Certains noms à consonance perse (ce qui est le propre des *Nuits*) se sont imposés à l'auteur en tant que garants d'un effet de réel et d'une filiation, tels que : Cheherazade, Shahzaman, Chah, etc. Et c'est ce jeu de miroirs et ce simulacre qui participent activement à l'immortalisation du mythe.

L'oralité est tout à la fois femme, mère et nature. Le conte tente de concilier nature et culture, principe de plaisir et principe de déplaisir, "Eros et civilisation" pour paraphraser le titre d'un ouvrage de Herbert Marcuse.[17] L'auteur s'installe pleinement avec jubilation dans cette dialectique qui tourne à plein. "Au début était le verbe" proclamait la Bible. Boudjedra.

Le texte permet ainsi l'émergence d'une oralité inédite, car organique, féministe et révolutionnaire. Et c'est elle qui va prendre en charge la narration du non-dit, du silence de l'indicible, du refoulé et de l'occulté. Dour, la femme du héros, conquérant et civilisateur, Mohamed SNP, par un glissement sémantique, et par un changement de rôles, va succéder à Schéhérazade disqualifiée et éjecté de l'imaginaire romanesque. La nouvelle narratrice se veut provocante et souveraine. « Alors Mohamed SNP demanda : Raconte-moi les *Mille et Une Nuits* ».Dour raconta. Faudrait –il te faire remarquer (..) que les femmes sont toujours plus intelligentes que les hommes ? Que les Noirs sont beaux et puissants ? [18]

La narratrice, devenue actrice et sujet de l'histoire produit les épopées des Zinjs , des Carmates et des récits tant étranges qu'insolites. De ce fait, cette oralité féminine et féministe , poussée à ses extrêmes limites parvient à libérer la féminité de la vie végétative de l'intra-muros, du terroir et du patriarcat[19], pour dessiner les contours de la nouvelle géographie humaine et affronter l'Histoire-monde, et chanter avec le poète que « la femme est l'avenir de l'Homme ». Dans ce roman, la gent féminine occupe une place centrale. Elle régente la vie et décide de tout.

Messaouda la Bienheureuse, comme son l'indique, est l'être le plus redouté des monarques et des puissants.

Un matriarcat à fleur de texte esquisse de nouveaux horizons et figure une nouvelle utopie. L'exemple de la prise de parole de Dour, Une schcherazade métamorphosée, constitue une prise du pouvoir, de tous les pouvoirs. L'invention du récit en est le pouvoir suprême. Car inventer le récit, c'est inventer la vie.

Le personnage de Schéhérazade, compte tenu de ses ressources et de ses virtualités symboliques et imaginatives illimitées, est devenu, de nos jours, un mythe universel repris et réécrit indéfiniment. Les armes de l'intelligence et de l'imagination créatrice sont invincibles : « Avec *les Mille et Une Nuits,* écrit Marie Lahy-Hollebecque, nous assistons donc au duel de l'esprit contre la force, de la science contre l'ignorance, de la lumière contre les ténèbres"[20]

Les mythes foisonnent dans ce roman : mythe des origines, mythe du fondateur, mythe de la genèse, mythe de l'indifférencié, mythe de l'androgynie, mythe du voyage céleste et mythe cosmogonique, etc. Ainsi, *les Mille et Une Nuits*, même dans leurs expressions les plus fragmentaires et les plus élémentaires, parviennent dans ce roman à fonder toute une mythologie. Ceci illustre, si besoin est, la théorie de la mythocritique de Pierre Brunel[21] qui fonde sa conception du mythe littéraire sur la triade : émergence, flexibilité et irradiation.

Boudjedra réécrit ce conte en lui insufflant un dynamisme nouveau et une nouvelle vie. Et le texte s'y prête aisément, en ce sens qu'il est scriptible, selon Barthes, et n'a jamais cessé de venir au monde. Les multiples transgressions et les différentes subversions contribuent au rayonnement du conte qui, à la manière du phénix, renaît chaque fois de ses cendres. Cet immortalité du conte répond un besoin irrésistible et insatiable chez l'homme et aux aspirations profondes de l'âme humaine. En ce sens qu'il est consubstantiel à l'existence humaine où s'affrontent les pulsions de vie et les instincts de mort, les puissances de la loi et celles du désir.[22] C'est la figuration de l'éternel combat entre Eros et Tanatos.

Par le biais de ce conte remanié profondément, Boudjedra érige un mémorial au patrimoine arabo-musulman pour réhabiliter une civilisation grandiose dont l'apport au progrès humain est immense et aussi pour combattre les préjugés et l'incommunicabilité. En filigrane du texte se dessinent les contours d'une grande utopie : l'humanité de demain sera celle du dialogue, de l'échange, de la convergence et de la civilisation sans frontières.

[1] Cette influence est surtout visible dans son roman *Cent ans de solitude*, traduit par Claude et Carmen Durant, Paris, Seuil, 1988.
[2] Antoine Galland (trad.) *Mille et Une Nuits*, Paris, Garnier – Flammarion, Paris, 1965, 2001
[3] Jean Paul Germain, *Les Mille et Une Nuits en Orient et en Occident*, Paris, Desjonquères, 2009.
[4]Aboubakr Chraïbi (dir.) , *Les Mille et Une Nuits en partage*, Arles, Paris, Actes-sud, Sindbad, 2004
5 Antoine Berman, *L'Epreuve de l'étranger*. Paris, Gallimard, 1984
1 Christine Achour, *Les Mille et Une Nuits et leurs réécritures au XXè siècle*, Paris, L'Harmattan, 2004
2 Hiam Aboul-Hussein et Charles Pellat, *Cheherazade, personnage littéraire*, Alger, SNED, 1981, 2ème éd. PP. 8.9
[1] Christiane Achour, "L'envers des *Mille et Une Nuits*, selon Boudjedra", dans *Boudjedra, Une poétique de la Subversion* de Hafid Gafaïti (dir), Paris, L'Harmattan, 2000, tome II, pp.217-236
[9] Rachid Boudjedra, *Les 1001 années de la nostalgie*, Paris, Denoël, 1979, pp. 213
[10] Ibid, pp.213.214
[11] Ibid, p. 256
[12] Ibid, p.256
[13] Ibid, p.252
[14] Edward Saïd, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil, 1980
[15] Jean-Paul Charnay, *Les Contre-Orients*, Paris, Sindbad, 1981.
[16] Rachid Boudjera, op.cit. p.96
[17] Herbert Marcuse, *Eros et civilisation*, Paris, Minuit, 1963
[18] Rachid Boudjedra, Op. cit, p.235
[19] Jamel Eddine Bencheikh, *Les Mille et Une Nuits où la parole prisonnière*, Paris, Gallimard, 1998.
[20] Marie Lahy-Hollebecque, *Le Féminisme de Shéhérazade : La révélation des Mille et Une Nuits*, Paris, Radot, 1927, p.20
[21] Pierre Brunel, *Mythocritique. Théorie et parcours*, Paris, Puf, 1992
[22] Jamel Eddine Bencheikh, Op.cit.

L'exile des réfugiés espagnols en Algérie sous le régime de Franco

Casbah d'Oubli: Entre mémoires et récit historique d'un déporté

Zermani Eps Lebbal Malika

الملخص:

مقاربة نقدية لكتاب "قصبة النسيان" "Casbah d'oubli" للكاتب الاسباني ميقال مارتيناز لوبز (miguel martinez lopez) . موضوع هذا الكتاب يدور حول المنفيين الاسبان في الجزائر، الذين هربوا من الحكم الديكتاتوري لنظام فرانكوا في الحقبة التاريخية الممتدة ما بين 1936 و 1939 ، وكانت وجهتهم الجزائر التي كانت حينها تحت الاحتلال الاستعمار الفرنسي.

يروي لنا الكاتب الاسباني القصة جاعلا البطل الرئيسي لها شريحة كبيرة من المجتمع الاسباني تنتمي لمختلف التيارات الليبرالية، والتي كانت تقاوم الحكم الدكتاتوري لفرانكو.

تتكون هذه الدراسة من فصلين، الفصل الأول يشمل ذكريات الكاتب كشاهد عيان عن هذه المرحلة التي تعد من الصفحات الأكثر سوادا في تاريخ إسبانيا المعاصر. فالكاتب يروي لنا ذكرياته بنظرة صبي، وقصة هروبه وعائلته من نظام فرانكو، والتحاقهم بباخرة اللاجئين حتى بلوغهم ميناء وهران. و هذا الفصل يتضمن أيضا كيف تم استقبال الفارين الاسبان في الجزائر وكيف عاشوا هذه المرحلة .

الفصل الثاني يتطرق الى شهادات واعترافات مؤرخين وصحفيين وباحثين وأدباء، من بينهم إسبان جزائريون و فرنسيون. و تلفت الانتباه هنا أن الكاتب تطرق إلى الثورة الجزائرية وما سبقها من أحداث، وفي هذا الصدد يوضح لنا الكاتب موقف المنفيين الاسبان تجاه الثورة الجزائرية.

Pour tragique qu'il soit, l'exode des réfugiés politiques espagnols, fuyant la tyrannie franquiste, vers l'Algérie, à Oran précisément, en mars 1939, est narré dans le livre « ***Casbah d'Oubli*** », sous titré « ***l'exil des réfugiés politiques espagnols en Algérie*** » de **Miguel Martinez Lopez,** sous forme lyrique d'un drame cornélien, dont le protagoniste principal est toute une communauté dépassant aisément 12.000 républicains, issus de diverses obédiences politiques progressistes et avant-gardistes (mouvement libertaire espagnol, anarchistes, anarcho-syndicalistes, communistes libertaires).

Tiraillées, en effet, par le désir suprême, qui n'est au fait qu'une désillusion, de s'agripper contre flots et marées aux pans d'une patrie (Espagne) violée et devenue ainsi l'obligée et l'enchaînée de la sinistre oligarchie franquiste et par l'instinct de survie loin du joug du dictateur, les familles des réfugiées espagnoles étaient donc, faute d'alternatives meilleures, fatalement contraintes à une déportation à l'issue incertaine. Les premiers éléments du décor macabre de cette odyssée, plantés par l'écrivain exilé, esquissent, pour ainsi dire, le prologue d'un destin collectif, dont le déroulement emprunte des sillons terriblement burinés par une succession de persécutions, de ressentiments engendrés par le déracinement, de négations, de choix forcés et jalonnés tout de même aussi par des mirages d'espoirs aux allures de dénouement à l'américaine, dont le corollaire a permis, indirectement, le raffermissement des liens de la communauté et la transmission de génération à une autre d'un patrimoine immatériel, garant de la survivance d'une identité transcendant l'espace et le temps.

Premiers pas d'une communauté persécutée en terre étrangère

La gestation douloureuse puis la naissance par forceps de la communauté espagnole de 1939 en Algérie qui était alors sous domination française, s'était opérée dans un

environnement hostile et répulsif à bien des égards. C'est ce que met en relief, dans son œuvre, **Miguel Martinez Lopez,** qui se décline comme un diptyque confondant harmonieusement son récit d'exilé et les témoignages d'autres déportés, notamment Juan Francisco Miguel Martinez Navarro, en l'occurrence son père qui a embrassé une carrière journalistique, peaufinés, au demeurant, par le résultat de recherches condensant la quintessence des travaux d'acteurs de premier plan ayant abordé ce thème. Lesquels acteurs (des historiens, des journalistes, des romanciers, politiques...) apportent des regards, des analyses, des témoignages et soutiennent des thèses aussi diverses que pertinentes, compte tenu que ces derniers sont issus de différents horizons (espagnols, français, algériens...).

Cela étant, le récit de l'écrivain, égrainant les péripéties tumultueuses de l'entité de réfugiés espagnols, dont l'homogénéité est scellée désormais par un avenir commun, est met en exergue par le truchement d'une chronologie d'exode de 23 ans, traversant un environnement structurel et événementiel aux perspectives variables, et ce au bon ou mauvais gré des changements et rebondissements décisifs bouleversant, d'une manière récurrente, le cours instable de l'époque d'alors.

Ainsi donc, en filigrane de l'histoire d'un exile, proprement dit, l'auteur, en faisant appel à sa mémoire et en recourant dans la deuxième partie de son ouvrage aux extraits et autres témoignages recueillis, tente de ressusciter à ses lectures lecteurs, d'une manière générale, la vie en Algérie durant cette époque chargée d'évènements et fort intéressante car elle commence en 1939, soit moins de dix ans après la célébration du centenaire de l'occupation française et se prolonge jusqu'à la proclamation l'indépendance en 1962.

Entre ces deux dates marquantes, **Miguel Martinez Lopez,** s'efforce avec le plus de fidélité et d'objectivité possibles de rapporter à travers de multiple dimensions (sociologique, politiques, culturels et cultuels...) une vision de l'histoire mettant aux prises des protagonistes (algériens, colons et armées françaises, ainsi que les espagnols, pour ne citer que ceux-ci) aux relations souvent délétères.

Sur ce registre, il y a lieu de noter que l'écrivain, tout en assumant le choix et les convictions exprimés par sa communauté, tout au long des 23 longues années de présence dans leur patrie d'«adoption» par rapport aux évènements d'alors, il s'est fait sien, le devoir de définir, aussi bien les tenants et les aboutissants que les facteurs prépondérants les ayant résolu, ses concitoyens ainsi que lui-même, à prendre telle ou telle position.

Une dure traversée en guise de prologue d'une déportation

D'une manière synoptique, la première partie de l'ouvrage, intitulée « **Un exil** », dont le récit s'appuie essentiellement sur le témoignage de l'auteur, retrace l'histoire d'une rude odyssée qui commence par la naissance de ce dernier le 29 octobre 1931 à Valence, intervenue après quelques moi de l'abdication du Roi d'Espagne et la proclamation de la II ème République, le 14 avril 1931. Seulement, comme le souligne **Miguel Martinez Lopez,** la liesse des espagnols fut de courte durée: « ***hélas ! à l'enthousiasme que souleva la proclamation de la république, succédera bientôt un climat d'incertitude et de crainte, dû à l'impéritie des gouvernements successifs, impuissants à mater les politiques réactionnaires qui devait finir par déclencher une lutte fratricide, épisode féroce dont je garde personnellement quelques souvenirs vivaces***». La couleur ténébreuse de la guerre fratricide ainsi annoncée, la suite des évènements n'en seront tout au long de l'ouvrage que d'épouvantables épisodes tourmentant une communauté qu'augure d'ailleurs l'ambiance de deuil qui déteint et

leste sinistrement la durée du voyage séparant l'Espagne du port d'Oran, premier contact charnel avec ce qui va devenir leur terre d'accueil. A bord d'un chalutier l'écrivain âgé d'à peine 8 ans prenait place avec sa famille et d'autres exilés à bord d'un chalutier baptisé l'Epervier des mers.

La traversée de la méditerranée d'une rive à une autre ne fut pas de tout repos. Mais l'essentiel pour les «voyageurs» est de sauver leur peau des canons aveugles de la guerre. De tous les chalutiers et autres bateaux mobilisés pour acheminer les exilés le Stanbrook, c'est celui qui illustre, on ne peut mieux, l'allégorie, sous son visage le plus hideux, du déracinement brusque. En effet, l'auteur fait intervenir dans son livre le commentaire de Geneviève Dreyfus-Armand : « ***nous voyons des espagnols forcés de fuir leur patrie comme des criminels, accueillis de même en France, alors qu'en pratique ils avaient lutté contre le franquisme et la barbarie nazifascisite, au cri : Il ne passeront pas !*** ».

Le Stanbrook c'est aussi l'histoire d'une traversée racontée par l'une des passagères, en l'occurrence, Teofila Madronal : « ***cette traversée est comme effectuée sur une coque de noix surchargée avec environ trois mille cinq cents personnes. Quand nous arrivâmes à Oran, on ne voulut pas nous accueillir. On coupa les amarres du bateau, mais alors tous les navires du port firent sonner leurs sirènes en signe de solidarité avec nous. Au bout d'un mois, les autorités portuaires n'eurent pas d'autres solutions que de nous laisser débarquer. Les femmes et les enfants furent envoyés dans une prison désaffectée. Et les hommes au camp de concentration N1, appelé Ravin Blanc*** ».

Retour sur un déchirement

Le récit de cette exilée ne diverge en rien avec les souvenirs d'enfance de l'auteur. Cette page d'histoire qui signa le déchirement de la communauté de réfugiés espagnols d'avec leur patrie d'origine est accentué par un accueil à Oran des plus vils sous le tintamarre assourdissant qui fusa des gorges de nombreux colons, la désignant du qualificatif péjoratif « les rouges».

Cette persécution au début morale prend corps davantage avec l'épisode des internements dans les camps de concentration, dont on peut citer, le camp de Beni Hendel, de Carnot et le plus hostile d'eux tous le camp de Colombe-Bechar. La tranche de vie dans les camps de concentration est largement racontée dans le livre. En plus de son propre témoignage, **Miguel Martinez Lopez** en apporte également d'autres plus poignants les uns que les autres. Toutefois, même si ne sachant nullement quand prendrait fin ce cauchemar, les réfugiés sont décrits par l'auteur comme des êtres déterminés et revigorés rien qu'à l'idée de reprendre un jour le chemin inverse de l'exode, synonyme de la fin définitive du règne franquiste.

La quête vers cet idéal a, par voie de conséquence, ancrée une ambiance et ravivée une détermination chez les exilés qui n'ont d'égal que les souffrances dû à leur nouveau statut et les stigmates d'une séparation avec leur patrie. « ***Se réorganiser politiquement afin de préparer les conditions optimales pour entreprendre le retour triomphal à la mère patrie constitua donc, dès les premiers mois d'internement, la préoccupation majeure des réfugiés. Non dissipés après leur mise en liberté, elle finira par tourner à l'obsession, l'exil se prolongeant interminablement*** ».

Afin d'étayer cette conviction servant de socle à la vie quotidienne des réfugiés, **Miguel Martinez Lopez,** cite, entre autres, les témoignages d'espagnols ayant marqué la période. C'est le cas de J.M.Congost, auteur du livre L'exil espagnol au Maghreb.

Tout en faisant fi de leurs conditions sociales et de leur statut de réfugiés qui a depuis, au passage, évolué, les membres de la communauté des espagnols exilés en Algérie s'organisèrent en associations et en clubs (le cercle Garcia Lorca, l'amicale des réfugiés espagnols en Afrique du Nord...), tout en gardant des relations avec la société d'une manière générale.

Le retour au bercail, du rêve au pragmatisme politique

D'une certaine façon, l'auteur explique que c'est par le truchement des structures et cercles créés par la communauté que les liens entre ses membres ne furent plus ébranlés et que la solidarité s'exprima sous sa forme noble et la plus agissante.

Cette synergie a réussi également à perpétuer l'idéal de larguer les amarres de l'exode et rentrer enfin au bercail.

Le souci de la description minutieuse et l'évocation avec force détails de tout ce qui se rattache à la période d'exil des antifranquistes en Algérie, consignés dans l'ouvrage en question, rapporte d'une certaine manière un complément d'éléments fort intéressants à l'histoire commune, particulièrement lorsqu'on sait qu'ils émanent d'un troisième regard, pas nécessairement, comme c'est le cas ici, objectif. En somme un nouveau son de cloche qui, par ailleurs, ne s'inscrit pas en faux du moins en partie avec l'historiographie algérienne.

A Oran, à Alger ou bien dans d'autres régions de l'Algérie les exilés espagnols, parmi eux la famille de l'auteur, n'ont pas vécu à la lisière de la société, quoique à l'époque hiérarchisée au nom d'une civilisation alibi, imposée de force et apportée dans les bagages des français en 1830.

Les séquences de vie décrites par l'auteur démontrent on ne peut plus le climat, les clivages, mais surtout les faussés qui séparent les différentes communautés. Lesquels faussés d'alors sont davantage et continuellement creusés par les colons qui considérèrent les autres communautés comme issues de classes ethniques inférieures. C'est le cas hélas des algériens.

Les réfugiés espagnols et le déclenchement de la révolution algérienne

Pour changeant qu'il soit, le cours de l'histoire prend doucement une autre direction jusqu'au basculement coïncidant avec le déclenchement de la guerre de l'indépendance du 1er novembre 1954. La reconfiguration qui s'opéra alors sur différents plans en Algérie jusqu'à l'ébranlement de certitudes qu'on croyait immuables, particulièrement on ce qui concerne la notion de « l'Algérie française», installa un état de fait sans précédent avec des données nouvelles opposant frontalement deux forces : d'un côté les algériens luttant pour leur indépendance et de l'autre la France et son armée. De ce conflit, les espagnols réfugiés n'étaient pas, disons le, nullement épargnés ou confinés dans une neutralité confortable. C'est ce que développe, en effet, l'écrivain dans un chapitre exclusivement consacré à cet épisode tragique de l'histoire algérienne.

Bibliographie

Livres :

- Bessis Juliette : Italiens et espagnols en France. 1938/1948. Colloque international. Paris. CNRC 28-29 novembre 1991. Article page 313 : « une émigration effacée : italiens et espagnols en Afrique du Nord française ».

- Dreyfus-Armand Geneviève : l'exil des républicains espagnols en France. De la guerre civile à la mort de Franco. Editions Albin Michel 22 Rue Huyghens. 75014. Paris. 1999.

- Dreyfus-Armand Geneviève et Témine Emile : les camps sur la plage, un exil espagnol. Editions Autrement. 17 Rue du Louvre. 75001 Paris. 1995.

- Feraoun Mouloud : Journal- 1955-1962- Edition du Seuil.

- Grando René – Queralt Jacques, Febrès Xavier : camps du mépris. El Trabucaire. Perpinya. 1991.

- Marqués Pierre : les enfants espagnols réfugiés en France : 1936/1939. Copyright Auto Edition. 1993. Paris. Premier Vol. 258p.

- Muñoz Congost José: Por tierras des moros. El exilio español en Maghreb. Ediciones Madre Tierra. Mostoles. 1989.

- Rafaneau-Boj Marie-Claude: los campos de concentracion de los refugiados españoles en Francia (1939-1945). Ediciones Omega, S.A. Barcelona. 1993.

- Stein Louis: par-delà l'exil et la mort. Les républicains espagnols en France. Editions Mazarine. 1981.

- Theis Laurent et Ratte Philippe : La guerre d'Algérie ou le temps des méprises. Maison Mame. Tours. 1974.

- Vilanova Antonio: Los Olvidados. Los exiliados españoles en la segunda guerra mundial. Editions Ruedo Ibérico. Boite postale 168. Paris. 1969.

Autres Sources:

- Stora Benjamin: "la mémoire retrouvée de l'Algérie". In le monde interactif. Http/www.lemonde.fr.art.réf/ à .9750.3232.26153,00,Htlm.

Femmes d'Alger dans leur appartement d'Eugène Delacroix, entre peinture et écriture.

Ketfi Tali Faiza. Université d'Alger II

ملخص:

كان الشرق في القرنين السابع عشر والثامن عشر موضوعا للفضول وللخيال المجنح ، وتحول في القرن الموالي إلى موضوع عام يشغل العقول والأخيلة على السواء، يغذي برفاهيته وغموضه ، ولون "الاغتراب" الذي اصطبغ به، حلم الشرق ، الذي كان يلهم الكتاب والفنانين، وكان أوجين دو لاكروا أحد أبرز هؤلاء الفنانين الذين "اكتشفوا" الشرق من خلال الجزائر ، التي زارها بعد احتلال الفرنسيين لها بسنتين ، وقدم عنها أشهر لوحاته التي أعطاها اسم "نساء الجزائر"، وهي اللوحة التي تأثر بها "بابلو بيكاسو" ورسم من وحيها مجموعة من اللوحات تحمل نفس الاسم ، ولكنه طبعها بطابعه الفني الخاص. هذا ما سوف نحاول أن نلقي عليه الضوء فيما يلي.

Introduction :

Objet de curiosité et de fantasmes aux XVII^{e} et XVIII^{e} siècles, l'Orient devient, « pour les intelligences autant que pour les imaginations, une sorte de préoccupation générale »[1]. Au siècle suivant. Son luxe, son mystère, l'exotisme dont il est auréolé, alimentent le rêve du Levant qui inspire les écrivais et les artiste.
« Le voyage d'Alger devient pour les peintres aussi indispensable que le pèlerinage en Italie : ils vont apprendre le soleil, étudier la lumière, chercher des types originaux, des mœurs et des attitudes primitives et bibliques », constate Théophile Gautier.

Écrivains et artistes se muent en explorateurs, profitent des charges consulaires ou commerciales qui leur sont confiées pour voyager, se documenter, étudier les cultures, les mœurs et l'univers familier de cet Orient mythique. Ils suivent les missions scientifiques des universitaires orientalistes. Leurs enquêtes les mènent à Alger, au Caire ou à Constantinople. Cependant, nombre de peintres ne foulent jamais la terre d'Orient et ne voyagent qu'autour de leur chevalet en s'inspirant de récits de voyages faits par d'autres.

Scènes viriles de chasse ou de combat, descriptions de paysages typiques – déserts, oasis ou villes orientales –, scènes de rue, tels sont les principaux sujets abordés par les peintres, qui mettent l'accent sur certains détails : les costumes, les particularités de l'architecture, les objets de la vie quotidienne et l'habitat. Cependant, le thème le plus prisé par les peintres demeurait le « harem ».

En 1832, Eugène Delacroix fait un unique voyage au Maroc et en Algérie. Il y accompagne le comte de Mornay, envoyé spécial de Louis-Philippe auprès du sultan Moulay Abd el-Rahman. Il en rapporte des livrets de croquis et d'aquarelles qu'il exploite longtemps. À Alger, il est autorisé à visiter le harem d'un corsaire turc, une révélation qui lui inspire *Femmes d'Alger dans leur appartement*, chef-d'œuvre qu'il expose au Salon de 1834.

À travers cette scène d'intérieur, le peintre romantique avait donné une représentation de l'Orient dont la précision documentaire se mêlait à une sensualité toute plastique portée par de suaves harmonies chromatiques. Son regard sur l'intimité des femmes orientales, interdites habituellement aux européens, suivait de peu la prise d'Alger, par le corps expéditionnaire français envoyé au printemps 1830, sur le prétexte d'un incident diplomatique survenu trois ans auparavant. Tandis que la conquête militaire se poursuivait, Delacroix dévoilait les charmes envoutants de l'ailleurs méditerranéen, que la tradition picturale avait déjà célébré et à laquelle l'artiste se rattachait en ajoutant une servante noire, ramenant l'appartement contemporain à l'exotisme plus intemporel des harems turcs.

Charles Baudelaire décrit ce tableau comme « un petit poème d'intérieur, plein de repos et de silence, encombré de riches étoffes et de brimborions de toilette ». Plus tard, Cézanne écrira que « ces roses pâles et ces coussins brodés, cette babouche, toute cette limpidité [...] vous entrent dans l'œil comme un verre de vin dans le gosier, et on en est tout de suite ivre ». Quant à Renoir, il estimera qu'« il n'y a pas de plus beau tableau au monde ». Pour lui, cette œuvre « sent la pastille du sérail »

En effet, Eugène Delacroix dépeint un univers à la fois étrange et fascinant, dont l'exotisme a une tonalité explicitement érotique. La sensualité de ces femmes, leurs attitudes abandonnées, suggèrent une lascivité impossible à concevoir en Occident.

En décembre 1954, Pablo Picasso entreprend une série de quinze toiles intitulées Femmes d'Alger, qui sont autant de variations d'après l'œuvre d'Eugène Delacroix. Il délaissa pour sa part la torpeur langoureuses des Algériennes pour une déconstruction plus crue de l'image : les étoffes et les bijoux furent remplacés par une nudité schématique où les courbes robustes étaient parfois associées à des facettes anguleuses et géométriques. L'érotisme implicite du motif initial était à la fois exposé et violenté par une peinture se jouant aussi bien de la pudeur que de la sage lisibilité.

Le tableau marque une rupture avec les conventions de l'imagerie orientaliste, traduisant une prise de distance avec la version originale.

En littérature, ce tableau n'a pas arrêté de servir comme toile de fond. Les femmes d'Alger n'ont jamais cessé d'exister, tantôt lascives et endormies comme celles de Delacroix, tantôt dynamiques et agressives, comme celle de Picasso, évoluant au fil du temps, façonnés selon la plume des écrivains.

Nous allons justement dans cet article, retrouver ces deux figures opposées : Les Femmes de « Delacroix » et de « Picasso » à travers deux corpus de deux auteurs : La trilogie Shérazade : *Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts*, *Les Carnets de Shérazade*, *Le Fou de Shérazade* de la romancière et nouvelliste Franco-Algérienne Leila Sebbar, et *Une année dans le Sahel* du peintre-écrivain Eugène Fromentin.

En premier, nous jugeons qu'il est indispensable à notre analyse, de donner un bref aperçu sur le tableau qui nous incombe : *Femmes d'Alger dans leur appartement,* d'après Delacroix et Picasso.

Delacroix : Femmes d'Alger dans leur appartement



Eugène Delacroix.

Femmes d'Alger dans leur appartement

Paris, Musée du Louvre

Par un concours de circonstances de dernière minute, Delacroix a l'occasion d'embarquer pour le Maghreb. Il est alors d'usage de s'adjoindre les services d'un peintre lors d'une mission diplomatique. Une fois sur place, le contact avec ce pays, puis avec l'Algérie, agit comme une révélation : *"Il y a du travail pour vingt générations de peintres."* Il a en effet la chance de pouvoir visiter à Alger une maison musulmane et est très impressionné par les femmes arabes:

« C'est beau ! C'est comme le temps d'Homère »[ii] écrit-il dans son journal.

Femmes d'Alger dans leur appartement, sera le premier tableau réalisé à son retour. Le peintre a donc cassé le mythe. Le harem constituait en effet l'un des plus tenaces fantasmes de l'Occident. On y pensait les chairs perpétuellement nues et enchevêtrées, les corps pâmés et parfumés, les femmes prisonnières et passives. Au lieu de cette carte postale langoureuse, Delacroix s'attache avant tout au rendu de la lumière et à la précision des détails. Il signe alors l'œuvre qui ouvrira la voie à Matisse, Gauguin, Van Gogh, jusqu'à Picasso qui lui rendra hommage en en proposant sa version cubiste.

Riches soieries, vêtements délicats, bijoux étincelants, exotisme du narguilé, la fraîcheur des carreaux des murs et du sol se devine sous le désordre des tapis. On y sent l'impalpable :

l'atmosphère chaude qui alanguit, la torpeur, le murmure des conversations feutrées ... Delacroix suggère.

Reflet dans le miroir vénitien, porte entrouverte de l'armoire, replis intimes et mystérieux du rideau. Nous sommes bien dans un lieu privé, spontané et libre. Le titre du tableau insiste sur l'importance de l'appartement. Delacroix peint des femmes chez elles, et non en représentation. Les babouches sont là pour donner l'illusion que nous regardons la scène dissimulés. Les pieds nus sont un augure d'autres nudités. Tout porte à laisser croire que les femmes, à l'aise, ne se sentent pas regardées. Abandonnées et nonchalantes, les trois babouches déchaussées rappellent les trois femmes du tableau par une sorte de métonymie. Elles sont aussi sensuelles et lascives, regard vague, regard vide, puis l'attente dans ce silence oppressant.

De Delacroix à Picasso :



Pablo Picasso,

Les Femmes d'Alger

(version O), Libby Howie

Tout au long de sa vie, depuis son apprentissage académique aux dernières années de sa vie, en passant par la révolution cubiste et la période néoclassique, Picasso se nourrit de la peinture du passé.

Dans les années cinquante, il peint trois grandes séries de variations d'après des chefs-d'œuvre du passé : les *Femmes d'Alger* d'après Delacroix *en* 1954, *Les Menines* d'après Velasquez en 1957, *Le Déjeuner sur l'herbe* d'après Manet en 1960-61, mais aussi, de façon

moins systématique, d'après Poussin, David, Le Nain, Courbet...Treize années de sa vie sont dominées par ces variations, qui comportent plus de 250 toiles, sans compter les innombrables dessins et gravures.

Lorsqu'il « repeint » les Femmes d'Alger, Picasso change le nombre des personnages, leurs positions, renversant sur le dos la femme assise pour en faire un nu couché et retrouvant ainsi un thème qui lui est familier, celui de la dormeuse et de la femme assise. Tantôt les formes féminines sont toutes en rondeur et arabesque, tantôt il contraint les corps dans des formes rigoureuses et anguleuses. Les deux dernières versions sont très opposées : l'une est en grisaille géométrique et stylisée (version M, 11 février 1955, coll. part.), l'autre déborde de couleurs (version O, 14 février 1955, coll. part). Les harmonies chatoyantes de rouge, bleu et jaune vif sont une concession à l'Orient. Picasso s'en donne à cœur joie, d'une scène d'intérieur secrète et langoureuse, il fait une scène dynamique d'un érotisme agressif et joyeux. La femme du fond se transforme parfois en phallus et se confond avec l'arrondi de la fenêtre mauresque. L'unité, dans cette profusion, est créée par le quadrillage décoratif de céramiques dans lequel s'insèrent les personnages. Cette scène d'intérieur, proche du voyeurisme avec ses femmes nues et le rideau rappelle *Le Harem,* 1906 et les *Demoiselles d'Avignon,* 1907. Elle permet à l'artiste d'étudier l'intégration d'une figure à un fond décoratif. Picasso expérimente sur un motif donné diverses écritures picturales et tire les leçons du simultanéisme issu du cubisme, qui présente les corps à fois de face et de profil

Les femmes d'Alger, de la peinture à l'écriture :

La littérature et la peinture ont en commun d'être deux modes de représentation. La littérature peut alors chercher dans la peinture une nouvelle source d'inspiration, soit par confrontation de la différence de représentation, soit par attraction pour l'autonomie esthétique de la peinture.

La fascination plastique qu'exerce la peinture sur la littérature, renvoie dans un premier temps à la conscience d'une origine commune, d'un cadre de création partagé dans le rapport à la représentation. Si à la base, la plume et le pinceau se rejoignent, il semble qu'à leur sommet, les signes graphiques et plastiques divergent dans leur aboutissement et leur manière de signifier.

Dans cette confrontation, la peinture est d'abord un sujet à traiter, elle sert de référence comme activité esthétique, fournit une impulsion créatrice ou un modèle que l'écrivain peut imiter ou s'incorporer, et remplit alors une fonction médiatrice qui lui permet de traduire une vision du monde, de s'exprimer indirectement sur son travail. Ainsi, l'écriture de la peinture, où celle-ci devient une source d'inspiration, devient également un moteur de l'écriture.

Les femmes d'Alger, d'après Eugène Fromentin dans *Une Année dans le Sahel* : Une femme d'Alger dans son appartement

L'histoire d'Haoûa se passe en Algérie, à Alger même et dans une autre ville du Sahel, à Blida. Elle se termine par la mort de cette jeune femme, une bonne vingtaine d'années après le début de la colonisation française dans le pays. Fromentin, voyageur et artiste, n'a partie liée ni avec le gouvernement ni avec l'armée. C'est un esprit libre, et un homme libre, qui voyage pour son plaisir. La première fois que par hasard, il rencontre Haoûa.

Le portrait d'Haoûa évoque les *Femmes d'Alger dans leur appartement* de Delacroix. Fromentin repeint fidèlement le tableau : La jeune fille est tout au long du récit dans un état languissant, baignant dans une lumière glauque, elle rappel sans cesse les femmes de Delacroix avec son allure d'endormie. Ce fond de sommeil intérieur qui est la trame de la vie de Haouâ et de celle des femmes du tableau explique le vague des regards et le ralenti des gestes, leur appartement semblant une grotte sous-marine pour poissons habitués aux grands

fonds. Rien d'étonnant à ce qu'un homme comme Fromentin ait rêvé là-dessus, même avant sa rencontre avec Haoûa.

L'écrivain mime fidèlement le tableau. Il recréé minutieusement l'ambiance qui y régnait :

Haoûa est décrite dans ses appartements, accompagnée d'une négresse en guise de servante, cette dernière se charge d'assurer toutes les tâches domestiques ; en sorte que Haoûa, qui de toute la journée n'a rien à faire, peut se laisser aller à son indolence naturelle. Dans sa position favorite, qui consiste à s'allonger sur son divan, parmi les coussins, rien de plus facile que de se laisser glisser dans le sommeil, et même à son insu :

« Le temps se passa dans la sorte, je veux dire une heure ou deux. À ce moment je crus qu'elle avait envie de dormir. 'Non pas', dit-elle. Et cependant, elle se pencha en arrière, la tête à demi renversée sur les coussins. Le silence était profond, l'ai alourdi de fumées odorantes et accablant. On n'entendait que le murmure assoupissant du narghilé qui s'épuisait. Ses yeux se fermèrent ; je vis une ombre légère descendre alors sur ses joues, dont la peau frémit ; c'était l'ombre nocturne de ses longs cils, qui se posaient sur elle comme deux papillons noirs ; Haoûa ne bougea plus et moins d'une minute après elle avait dit : 'Non', ce paisible esprit, appartenait déjà au sommeil. »

Haoûa vit dans une sorte de demi-rêve, dont elle ne veut surtout pas se réveiller. Elle prolonge ce demi-rêve en fermant les yeux, en s'abritant derrière ses paupières closes. Demi-vie, demi-mort, c'est cela le sommeil d'Haoûa, pour lequel la présence de ses visiteurs ne lui est d'aucune gêne. L'état d'hypnose où se trouve Haoûa fait que, même avec ses yeux ouverts, elle ne voit plus grand-chose autour d'elle que des formes vagues. Alors, par affabilité naturelle et par vraie gentillesse, elle est déjà tournée vers un ailleurs. Haoûa plane et flotte, sa forme seule est allongée parmi les coussins, le seul signe de vie qui s'en dégage est la respiration qui soulève sa poitrine.

La pose d'Haoûa allongée sur ses coussins est celle des odalisques peuplent le tableau de Delacroix mais aussi de la galerie d'art orientaliste. Rien n'échappe à Fromentin : odalisques, servantes et décore exotique, il n'oublie cependant pas la toilette, détail exotique essentielle du tableau. Garde-robe et bijoux sont de Haoûa sont ainsi décrit :

« C'est un vestiaire arabe des plus riches et des plus variés : vestes d'été, vestes d'hiver ; petits gilets tout chargés d'orfèvrerie, avec d'énormes boutons d'or ou d'argent ; caftans de drap ou de soie, pantalons de négligé, de tenue moyenne ou d'apparat, depuis la simple cotonnade ou la mousseline des Indes jusqu'au lourd brocart chamarré de soie et d'or ; plus un assortiment de « fouta » pour entourer la taille, de guimpes légères pour accompagner le turban, de mouchoir de tête et de ceintures (...). Les bijoux sont réunis à part, empaquetés dans un foulard ; ce sont des anneaux de jambes, des bracelets, des gourmettes en sultanines, des miroirs de main à manches écaillés de nacre ; les pantoufles y sont aussi, comme représentant de vrais bijoux par le luxe et pour la valeur. »

***Femmes d'Alger dans leur appartement*, d'après Leila Sebbar, dans la trilogie *Shérazade* :**

Dans la trilogie Shérazade : *Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts, Les Carnets de Shérazade, Le Fou de Shérazade* de Leila Sebbar, le tableau de Delacroix, ne cesse de revenir en leitmotiv tout au long du récit.

Leila Sebbar, va subvertir le regard stéréotypé qui se pose sur la femme orientale. Elle utilise l'art comme un espace de négociation identitaire féminine, en subvertissant l'image claustrée de la femme que reflète le tableau.

De la même manière que Picasso, elle oppose aux femmes inertes et muettes de Delacroix ; des femmes dansantes, parlantes et mouvantes.

Shérazade, l'héroïne de la trilogie, est l'antithèse des odalisques des *Femmes d'Alger*, habillée en jeans et blouson en cuir, et ayant une prédilection pour le Coca-Cola, elle ne cessera de construire et de déconstruire autour d'elle le discours orientaliste. Suivant la démarche de Picasso, Leila Sebbar va subvertir dans le récit de la trilogie, la version originale du tableau, en éclatant l'espace confiné, en y apportant sonorité, bruit et agressivité, et en déplaçant les positions des femmes tout comme le peintre Picasso, comme ce fut le cas dans la maison de la patricienne à Beyrouth :

« Elles sont assises sur le plus beau des tapis persans elles parlent et elles fument comme les femmes de la peinture orientaliste, la servante fume le narguilé, la vieille femme des cigarettes américaines plus luxueuses que les Camel de Shérazade ...

Elles ont parlés, fumé, bu le café de la nuit jusqu'à l'aube. La vieille femme disait que pour la première fois elle sentait la mer et presque l'écume marine ... » (Le fou de Shérazade, p 164/165)

Dans ce nouveau tableau, Shérazade parle et fais parler les deux femmes. On entend leur voix. Elles sont assises et non pas allongées, elles sont consciente, elles ne sont pas figées et inertes, elles ne dorment pas et ne sont pas ensommeillées, elles ont bus du café pour ne pas dormir. La servante se sert du narguilé qu'elle servait jadis à ses maitresses. La maitresse fume un cigare moderne.

Par ailleurs, l'allure de Shérazade en jeans, Adidas et blouson de cuir n'évoquait pas immédiatement les odalisques du tableau de Delacroix. Lorsque Gilles le routier, personnage que va rencontrer l'héroïne dans le deuxième volet de la trilogie, découvrit Shérazade endormie dans son camion, c'est une jeune fille sale, au jeans taché, et poussiéreux, qui portaient des tennis grisâtres sans chaussettes en plein chaleur et dont les chevilles étaient maculés de plaques de crasses, ses ongles sont courts et noirs. Cependant, et malgré sa saleté, et sa mauvaise allure : « dans l'échancrure de la chemise, au ras du cou, une chaîne en or, fine et plate, éclaire la peau de la gorge jusqu'au premier bouton, kaki, terne comme la chemise. »[iii]. Shérazade possédait aussi des boucles d'oreilles : « il n'en voit qu'une, ronde en or avec une pierre qui brille, verte, une pierre précieuse »[iv], clins d'œil ostensible aux odalisques, de plus, Shérazade ne dormait pas dans un banale camion, ce dernier transportait des meubles et des bibelots, le décor est une reproduction de tableaux orientalistes : ... un sofa rouge, des coussins chatoyants, elle pense à une chambre orientale, à la maison de Pierre Loti à Rochefort. Le tapis est roulé, les tableaux sont empilés dans des caisses. »[v]. L'auteur pousse la similitude encore plus loin : « Lorsqu'elle se séquestrera, elle regardera tout. Mais si c'est noir dedans ... Il fait noir – c'est sûr – Pas une couverture sauf les portes arrières. Une belle chambre qui roule, une sieste sur un sofa ... elle fixera un rideau devant la porte entrouverte ... » p52 Ainsi même la pénombre est recrée, la porte entrouverte qui viens nous rappeler l'entrée du peintre Delacroix dans une maison algérienne, d'où le célèbre tableau : Femmes d'Alger dans leurs appartements.

En outre l'héroïne de Sebbar n'a aucune des caractéristiques orientalistes qui font des odalisques de Delacroix ce qu'elles sont : ni abandon, ni langueur, ni passivité, ni regard vide où ne se lit que l'absence à soi et le déni du temps.

Shérazade est furieuse, déchainé et éclatante lorsqu'elle surprit Gille entrain de lire son carnet, elle s'assoit bruyamment, elle qui ne bougeait pas lors de son sommeil, ses yeux sont certes « verts, mais pas du tout somnolent » constate Gilles[vi], Shérazade a beau ressembler à une odalisque, mais est en même temps si différente d'elle.

Conclusion :

Imitée fidèlement ou parodié, Les Femmes d'Alger ne cessent de hanter la littérature. Réinvesti d'abord comme modèle et support dans la littérature exotique, en écho à la vision orientaliste masculine européenne du dix-neuvième siècle. Ensuite, subvertie à la manière de Picasso.

Ce détournement à des fins personnelles des œuvres du passé n'est pas dénué d'humour, ni d'ironie. Cette volonté sacrilège d'aller au-delà de la tradition est la dernière annexion de l'empire picassien. Leila Sebbar, comme le peintre cubiste, confronte son écriture subversive des peintures orientaliste aux grands chefs-d'œuvre de la peinture dans sa trilogie. Ces derniers lui servent de prétexte, les odalisques des peintures jadis lascives et endormie, sont réinvestie dans une littérature de défie. Libérées des peintures, elles reprennent vie loin du harem, et vaquent désormais à se redéfinir, dans ce monde nouveau, loin de la tradition orientaliste.

---

[i] Victor Hugo, préface des *Orientales*, 1829

[ii] Delacroix : Journal 1822-1863, Delacroix Eugène , p 32, édition José Corti, 2009.

[iii] Les Carnets de Shérazade, p 15

[iv] Les Carnets de Shérazade, p 15

[v] Les Carnets de Shérazade, p 52

[vi] Les Carnets de Shérazade, p19

Bibliographie :

Corpus d'étude :

SEBBAR Leila, Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts, Paris, Stock, 1982.
SEBBAR Leila, les carnets de Shérazade, Paris, Stock, 1987.
SEBBAR Leila, le fou de Shérazade, Paris, Stock, 1991.
Fromentin Eugene, Une année dans le Sahel, Paris, Michel Levi, 1859.

Ouvrages consultés :

Delacroix Eugène, Journal 1822-1863 , Edition José Corti, 2009.
Lynne Thornton, les Orientalistes, Peintres voyageurs 1828-1908, ACR Editions, 1987
Jennifer Yee, Clichés de la femme exotique, L'harmattan, 2000.
Loti Pierre, (1879), Fantômes d'orient, 1982.
Maupassant Guy de, écrits sur le Maghreb, préface de Denise Brahimi.
Buisine, Alain, 1993, L'Orient Voilé, Cadeilhan.
LAFONT Susanne, 1993, Suprêmes Clichés de LOTI, Toulouse : P U M.
Michel Laclotte et Jean-Pierre Cuzin, « Dictionnaire de la peinture du Moyen Âge à nos jours, Larousse, Paris, 1987, (ISBN 2035113078)
Pierre Aulas-Alexis Berchadsky-Ali Guenoun-Emir Harbi-Kamel Yassili, *France et Algérie, Journal d'une passion : Eugène Delacroix - Une journée au Harem*, Paris, Éditions Larousse sous la direction de Jacques Marseille et Henriette Walter, 28 février 2002, 320 p. (ISBN 2035052645), p. 21. 164. 169. 193.
Victor Hugo, préface des *Orientales*, 1829

Cites consultés :

www.**picasso**.fr/
www.musee-**picasso**.fr/
www.musee-**delacroix**.fr/
www.lemondedesarts.com/Dossier**Delacroix**.htm

Représentations sociolinguistiques d'élèves algériens sur les langues

Etude de terrain

Wafa BEDJAOUI

Université d'Alger 2

La situation linguistique algérienne est complexe vu les langues différentes parlées par les Algériens (Arabe, Français, Tamazight) et vu les différents niveaux d'une même langue; tel que l'arabe qui, selon la théorie fergusonienne, se compose de plusieurs variétés qui vont de la plus basse jusqu'à la plus haute. Selon cette théorie, al Fusha (arabe classique) est une variété haute par rapport à darija (considérée comme basse). Cet état de fait induit à un bilinguisme au niveau de l'écriture et une diglossie au niveau de l'oral. Cependant, ce qui nous intéresse dans cette présentation c'est plutôt la mise en exergue de la situation sociolinguistique de l'élève algérien.

« *La situation sociolinguistique en Algérie est très complexe. La guerre des langues oppose, bien sûr, l'arabe scolaire et le français en premier lieu, en tant que langues relevant des domaines du savoir, de la sphère officielle, et des rapports formels. C'est un bilinguisme non stable, dans la mesure où l'un vise à supplanter l'autre. Ensuite, ce sont l'arabe algérien*[1] *(et ses variantes très proches les unes des autres) confronté au tamazight (ensemble des variétés berbères différenciées dont l'unité est abstraite) réservé au domaine des rapports personnels et intimes(....) Notons au passage qu'il est bien rare de trouver un Algérien monolingue stricto sensu.* »[2]

A vrai dire, la recherche dans le domaine de l'enfant exige l'approche de plusieurs disciplines telles que la psychologie, la sociologie, la linguistique, les sciences cognitives, etc. Quant à notre travail, il s'inscrit en sociolinguistique qui étudie les représentations des acteurs sociaux sur des objets sociaux ; ici les langues. Et puisque, dans presque tous les cas, l'intérêt est accordé aux représentations des grands et des adultes, d'une part, sur leurs langues premières, que nous appelons « les langues algériennes »[3] étant donné qu'elles expriment l'identité algérienne qu'elle soit arabe ou tamazight ; et d'autre part, sur l'arabe « classique, standard, soutenu » et sur la langue française, nous avons pensé qu'il serait primordial d'étudier les représentations des élèves sur les langues parlées et étudiées vue qu'il est le premier intéressé si l'on veut améliorer son niveau linguistique ; et si l'on veut aussi mettre un terme à l'insécurité linguistique et à la schisoglossie.

C'est pourquoi nous avons effectué une enquête auprès d'élèves en cinquième année primaire, et ce, pour étudié les représentations de ces écoliers sur leurs langues afin de pointer les problèmes qu'ils rencontrent lors de l'apprentissage des langues et de donner des pistes afin de développer les programmes. La raison pour laquelle nous avons choisi cet échantillon est que ces élèves possèdent « un enseignement fondamental » qui leur permet à répondre aux questions posées. L'école de ces élèves se trouve dans un quartier « populaire » celui de Bourouba à Al Harrach.

1- Constats : l'arabe algérien : une minoration institutionnel

La minoration linguistique consiste à mettre à l'écart, non seulement par un processus glottopolitique délibéré, mais aussi par toutes sortes de discours et de comportements dominants, des variétés linguistiques virtuellement égales aux formes officielles des représentations institutionnelles et à les maintenir dans une situation subalterne. En Algérie, les variétés dont on veut laisser croire qu'on ne les stigmatise pas, sont désignées comme des manifestations folkloriques.

Pour nous, le sens et l'importance du conflit linguistique sont moins en rapport avec la capacité effective de l'arabe maternel à servir de langue nationale qu'avec la valeur symbolique et les connotations que les locuteurs algériens attribuent à l'arabe littéraire. Nous avons souligné deux formes de minoration linguistique : la minoration par l'institution et la minoration par le discours. L'école, par exemple, en restant fermée à l'arabe maternel, constitue le premier vecteur de minoration ; tant que cette variété est maintenue à l'écart des institutions officielles, elle reste, pour nous, une langue minorée.

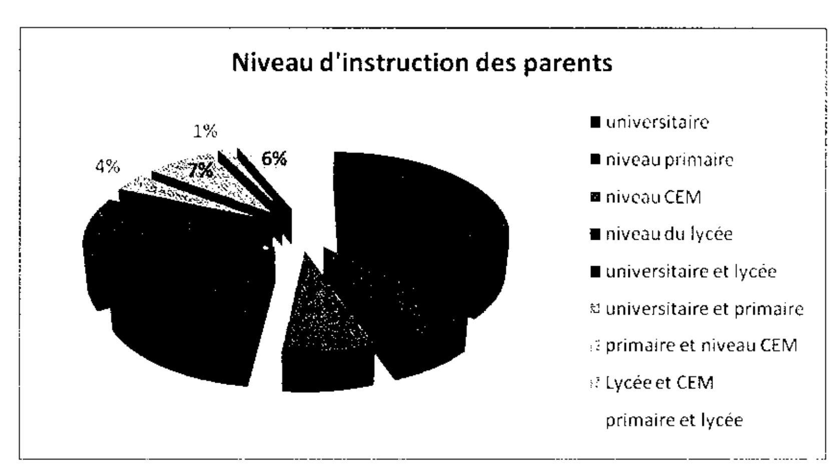
Plus grave encore, l'arabe algérien en tant que langue première de la majorité des Algériens, est stigmatisé, dévalorisé par ses propres locuteurs. Si l'on écarte le discours idéologique, panarabique ou religieux qui valorise l'usage du littéraire, et la minorité de linguistes qui prêchent la cause de l'arabe maternel, les locuteurs algériens intériorisent souvent les discours dominants. On leur inculque l'idée que l'arabe maternel est un "dialecte", qu'il ne possède pas de grammaire fixe, qu'il est "truffé" de termes étrangers et qu'il existe autant de dialectes que de locuteurs.

Or, si l'arabe littéraire est valorisé au détriment de l'arabe maternel, le français reste pour beaucoup une langue prestigieuse, celle de la promotion et de la réussite sociales. Malgré les discours sur l'authenticité ou l'identité qui seraient assurées par l'arabe littéraire, nombreux sont les locuteurs qui cherchent à posséder le français, langue par laquelle se fait l'évaluation scolaire et outil des transactions et des communications avec l'étranger. C'est pourquoi la discussion sociolinguistique actuelle autour des concepts de conflit et de contact linguistiques se base sur la question de savoir s'il y a des diglossies seulement conflictuelles ou s'il y en a aussi des neutres.

2- Présentation de l'échantillon

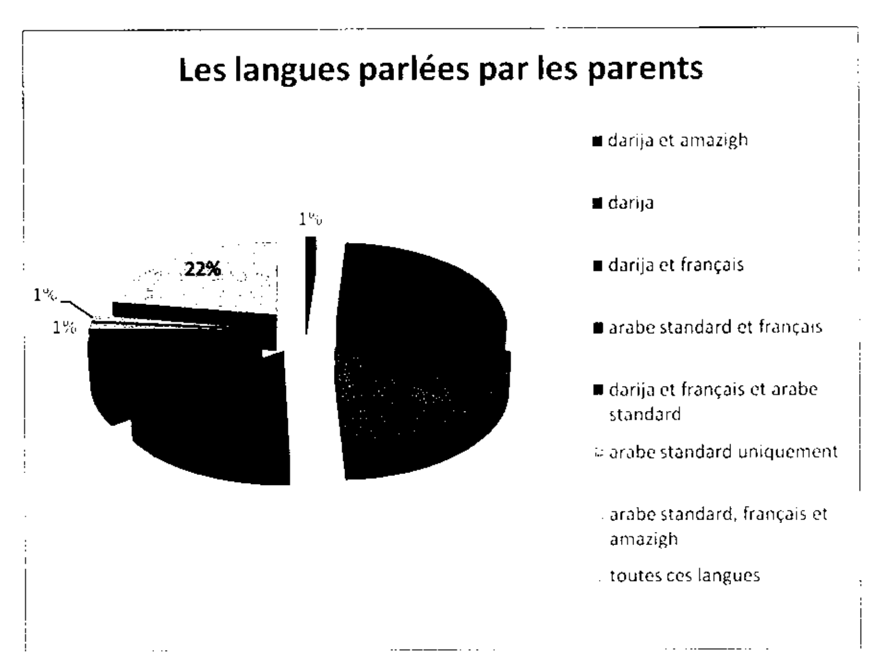
Nous avons distribué le questionnaire à 81 élèves en cinquième année primaire répartis sur trois classes. Ce nombre constitue la totalité des élèves en cinquième dans l'école « les frères Hacène Bey ». la raison pour laquelle nous avons choisi une école publique non privé est que les écoles publiques reflètent l'image réelle de la situation sociolinguistique des écoliers en Algérie, sans oublier qu'elle constitue la majorité écrasante.

Nous avons retenu deux variables, celle du niveau d'instruction des parents et les langues parlées par ceux-ci pour en mesurer l'influence sur les représentations sur les enfants. Nous avons remarqué que les parents ayant un niveau universitaire représentent un pourcentage bien important ; ce qui peut être interprété par l'importance accordée à l'enseignement après l'indépendance. Les gens accèdent de plus en plus au savoir. Un autre point, c'est que le graphe fait apparaitre des combinaisons de niveau d'instruction qui affirment une non-stratification sociale, linguistique, éducationnel et culturelle.



Quant à la deuxième figure, elle représente les différents taux des langues parlées par les parents. Nous constatons que la langue parlée le plus est la « darija », puisque même si elle figure toute seule avec un taux de 25%, on ne peut ignorer son usage avec les autres variétés linguistique (darija et français : 24%, toutes ces langues : 22%). Chose qui met l'accent de l'importance de cette langue première : *« cette langue qui permet la construction de soi sans reniement de soi »* (CLERC S., 2012 :2-5)[4]

Nous avons également remarqué que la réponse « arabe standard » n'a été choisi que par un seul élève ; mais nous pensons qu'il n'a pas bien compris la question. La réalité en Algérie c'est que nul ne parle l'arabe standard à la maison ou à la rue, seul ou avec d'autres variétés. C'est pourquoi nous voulons étudier l'influence de cette situation sur les réponses des élèves.



Ce qui resort de la figure ci-dessus c'est que la darija est la langue véhiculaire des algériens qui exprime leur culture et les diférencie des autres peuples arabes; c'est pourquoi elle doit être valorisée, comme le préconise Laroussi tout en donnant une definition de ce que c'est "darija ou arabe algérien"

« *L'arabe maternel ou (algérien), langue de la majorité des locuteurs (algériens) (nous désignons cette variété linguistique comme" langue" contrairement à ceux qui continuent à l'appeler" dialecte" non pour des raisons linguistiques mais pour des raisons culturelles et politiques), est la véritable langue des conversations quotidiennes. L'arabe maternel se distingue nettement, sur le plan linguistique, des variétés précédentes : absence de désinences casuelles, modification du paradigme de la conjugaison, ordre différent des mots dans la phrase et surtout fréquence de termes empruntés aux langues occidentales. Il présente des variétés locales : les deux formes les plus importantes sont l'arabe citadin (celui des villes) et l'arabe rural, mais sans que l'inter-compréhension ne soit menacée.* »[5]

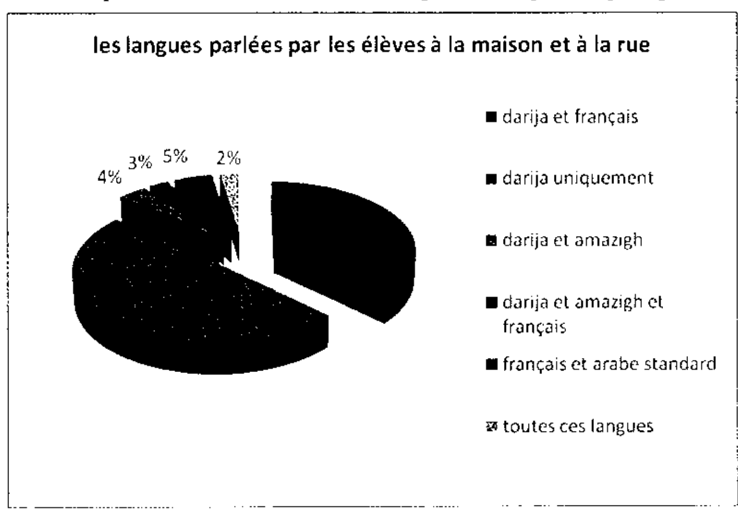
3- Interprétation des résultats

Avant de passer à l'analyse des résultats, nous passerons en revue une citation du sociolinguiste Louis-Jean Calvet sur les niveaux de langues :

"La langue nationale, dont la définition linguistique pose quelques problèmes, doit essentiellement son statut au fait qu'elle est la langue de la religion. La langue du Coran, l'arabe dit classique, est une langue essentiellement écrite, qui peut-être utilisée pour les prêches ou pour certains enseignements...Par contre la forme promue au statut de langue nationale (qu'on appelle arabe moderne, arabe médian, ou comme je préfère, ***arabe officielle),***

qui procède de la précédente par enrichissement et modernisation du vocabulaire, est plus largement utilisé dans les médias et la vie publique. Restent les langues maternelles, que l'on baptise généralement dans l'usage officiel ***dialectes*** *: les parlers arabes ou berbères. Les premiers sont bien entendu dans un rapport de filiation génétique avec l'arabe classique, les seconds ne le sont pas, mais dans les deux cas ils constituent les seuls véritables véhicules de la communication quotidienne. »*[6]

D'ailleurs, le graphe ci- dessous fait montrer qu'il existe une relation étroite voire une relation de cause à effet entre les pratiques langagières des parents et celles des enfants. Les élèves avaient répondu ainsi quand nous leur avons demandé qu'elles langues ils pratiquent :



Comme il est patent, l'arabe standard occupe une place minime dans les pratiques langagières réelles des élèves ; et la darija est la langue de soi par excellence avec un pourcentage de 49% et 37%[7].

Cependant, à l'école, l'enfant apprenant est confronté à une situation exceptionnelle de juxtaposition de moyens linguistiques selon que le locuteur soit arabophone ou berbérophone. Cette situation de plurilinguisme voire de diglossie conduit l'enfant à mal apprendre l'arabe et le français étant donné que de nouveaux idiomes linguistiques apparaissent ; ce qui cause des problèmes pédagogiques, linguistiques voire culturels. A cet effet, Derradji[8] (2007 :547) nous explique comment les politiques linguistiques inadéquates au contexte plurilingue de l'enfant peuvent nuire la scolarisation voire la socialisation de l'enfant.

Langue maternelle (Arabe algérien)	langue maternelle (tamazight)
+	+
Langue 1 (français)	langue 1(l'arabe dialectal)

=   +

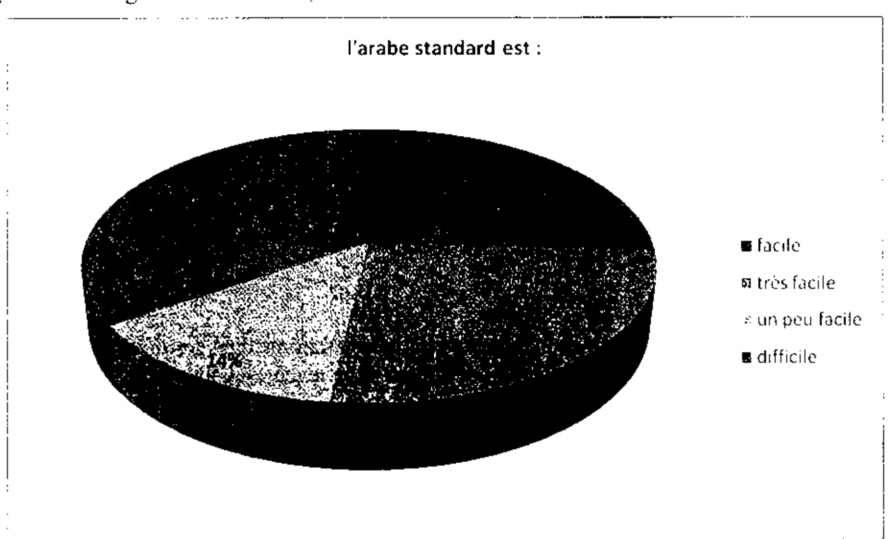
Hétérogénéité simple naturelle   langue 2 (le français)

=

Hétérogénéité linguistique complexe artificielle

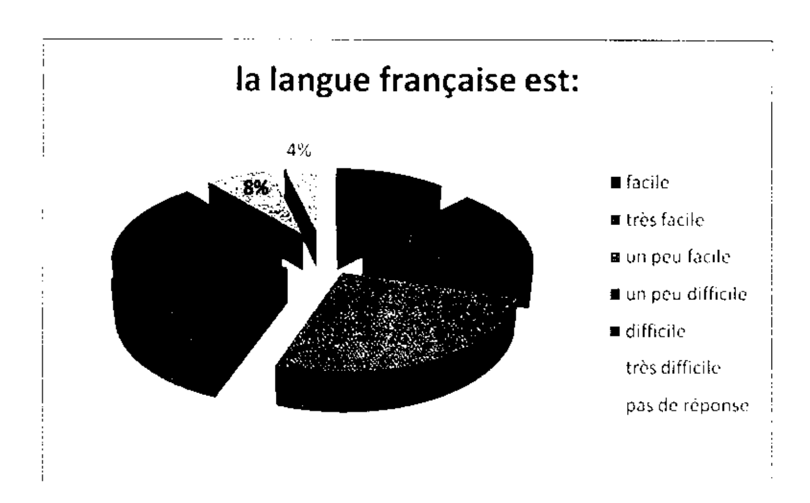
Selon Derradji, l'hétérogénéité linguistique complexe artificielle est induite par l'école qui « *bouleverse l'ordre naturel des choses par l'introduction d'un idiome présenté comme supérieur à sa langue maternelle et aux autres langues. (....) l'école algérienne en tant qu'instance de légitimation, renforce plutôt la rupture entre le champ linguistique familial et social qui a prévalu lors de la première socialisation linguistique de l'enfant et l'environnement linguistique institutionnel mis en place par le système éducatif* »[9]. C'est pourquoi il appelle à prendre en considération les aptitudes de communication de l'apprenant dans la langue maternelle pour pouvoir inculquer la langue française sur des bases scientifiques et étudiées.

C'est dans ce cadre et dans cette optique que nous avons demandé aux élèves comment ils perçoivent la langue arabe standard, et nous avons obtenu les résultats suivants :



Le fait que les élèvent pensent que la langue arabe est difficile (34%), cela revient à la non pratique de cette langue avant la scolaristion.Et bien que l'importance de la langue arabe au Maghreb ne s'inscrit pas seulement dans le cadre de la religion mais c'est surtout une volonté d'affirmer son identité arabe qui était si longtemps cachée par la colonisation française qui, selon certain, a créé une schizophrénie culturelle, nous trouvons que cette importance se limite au cadre institutionnel uniquement; la réalité est celle qu'on vient de divulger par cette petite enquête. C'est pourquoi nous préconisons un enseignement qui prend en consideration les langues premières des élèves.

Quant au graphe ci-dessous concernant les representations sur la langue française, les réponses étaient surprenantes dans la mesure ou les écoliers perçoivent le français comme une langue "un peu facile: 26%, facile: 12%, très facile: 17%". Cela peut s'expliquer par le fait que la langue française est devenue un langue algérienne , une sorte de français algérien en alternance codique avec la darija, l'arabe algérien. Les enfants utilisent consciemment ou inconsciemment les termes français dans leurs pratiques langagières. D'ailleurs, il existe des mots que les Algériens en l'occurence les enfants ne connaissent qu'en langue française. C'est pourquoi nous demandons à ce que cela soit pris en consideration dans l'apprentissage de la langue française et de la langue arabe.



Les rapports inégaux qui existent entre les langues en présence, les conflits et surtout les tensions qu'elles entretiennent entraînent, nécessairement, des conséquences extralinguistiques. La société toute entière devient un champ de lutte où s'enregistrent des comportements divers sous-tendus par des raisons subjectives parce que l'homme est d'abord un être subjectif.

Il s'avère, par conséquent, nécessaire d'établir une politique linguistique capable avant tout de marquer le respect et la valorisation des différences afin d'éviter ou de limiter une hiérarchisation des idiomes linguistiques et donc une classification sociale des locuteurs. Même si l'on sait que les langues officielles seront toujours celles de la classe dominante parce qu'elle est l'unique détentrice des moyens de les diffuser.

Notes

1-La langue que parlent les Maghrébins s'appelle également : le maghrébin ou la langue maghrébine.

2 DOURARI A., 2003, *Les malaises de la société algérienne, crise de langues, crise d'identité*, Casbah éditions, Alger,p.p16-17.

3 Nous ne préférons pas l'usage "dialects algériens qui, selon nous, minore ces langues véhiculaires.

[4] CLERC S., 2012, "La contextualisation sociolinguistique dans une recherche sociodidactique", conférence plénière lors des journées d'étude organisées par le laboratoire LISODIP les 2et 3 mai 2012 sur le thème: "*Reconfiguration des concepts 'variétés, variation, content, situation, contextualisation).Pour une réflexion épistémologique et méthodologique en sociolinguistique et en sociodidactique*".

[5] LAROUSSI F., 1994, «"Le français en Tunisie aujourd'hui", dans *Le français dans l'espace francophone* sous la direction de DE ROBILLARD (Didier) & BINIAMINO (Michel), Paris, Champion, 1993: tome 1, 1996: tome2. pp.709-710.

6 CALVET L-J., 1999a, *la guerre des langues et les politiques linguistiques*, Hachette, Paris, p.70.

7 Il est à noter que nous nous sommes rendu compte que cette enquête quantitative aurait dû être accompagnée par un entretien avec ces élèves, car ce qui est dit n'est pas nécessairement ce qui est pensé ou perçu. C'est pourquoi nous essayerons dans d'autres recherches d'accorder une plus grande importance au qualitatif.

8 DERRADJI Y., 2007, « Enseignement, appropriation du français en Algérie » dans *Arabophonie et francophonie, actions et interactions*, Le Caire 6-9 décembre, p.745.

9 Idem.

Bibliographie

CALVET L-J., 1999, *la guerre des langues et les politiques linguistiques*, Hachette, Paris.

DERRADJI Y., 2007, « Enseignement, appropriation du français en Algérie » dans *Arabophonie et francophonie, actions et interactions*, Le Caire 6-9 décembre.

DOURARI A., 2003, *Les malaises de la société algérienne, crise de langues, crise d'identité*, Casbah éditions, Alger.

LAROUSSI F., 1994, «"Le français en Tunisie aujourd'hui", dans *Le français dans l'espace francophone* sous la direction de DE ROBILLARD (Didier) & BINIAMINO (Michel), Paris, Champion, 1993: tome 1, 1996: tome2. pp.705-719.

Annexe

Questionnaire

1- Age
2- Niveau des parents:
-primaire
-secondaire
-lycée
-universitaire
3- Les parents parlent:
- Arabe standard uniquement
- Français uniquement
- Arabe standard et français
- Darija uniquement
- Darija et français
- Amazigh uniquement
- Amazigh et français
- Toutes ces langues

4- La langue arabe que vous aprenez à l'école est:
- Facile
- Un peu facile
- Très facile
- Difficile
- Un peu difficile
- Très difficile

5- La langue française est:
- Facile
- Un peu facile
- Très facile
- Difficile
- Un peu difficile
- Très difficile

6- A l'école qu'elle langue parlez-vous?
- Arabe standard uniquement
- Français uniquement
- Arabe standard et français
- Darija uniquement
- Darija et français
- Amazigh uniquement
- Amazigh et français
- Toutes ces langues

7- À la maison et à la rue, qu'elles langues parlez-vous?
- Arabe standard uniquement
- Français uniquement
- Arabe standard et français
- Darija uniquement
- Darija et français
- Amazigh uniquement
- Amazigh et français
- Toutes ces langues

Активизация речевой деятельности алжирских студентов на продвинутом этапе обучения

Ghezaili Nadia

ملخص

من المعروف أن تدريس اللغات الأجنبية يستند إلى منهج التداول و يمر عبر مراحل مختلفة، و لكل مرحلة دور هام و أهداف معينة و برنامج محدد.

إن تدريس اللغة الروسية كلغة أجنبية في جامعة الجزائر يبدأ من المرحلة الابتدائية وفي هذه الفترة يكتشف الطالب لغة جديدة ويحاول ممارستها واستعمالها كأداة للاتصال، أما في المرحلة المتقدمة من التعليم فإن الطالب تنتظره تحديات جديدة، مثلا قراءة المؤلفات الأدبية و العلمية الروسية، ومحاولة تحليلها، وكذا التعبير الشفهي و الكتابي مع مراعاة قواعد اللغة. كل هذا يتطلب مجهودات كبيرة. لهذا حاولنا من خلال هذا المقال أن نعالج مسألة تفعيل النشاط اللغوي لدى الطلبة الجزائريين في المرحلة المتقدمة من تعليم اللغة الروسية كلغة أجنبية.

Активизация речевой деятельности алжирских является сложной проблемой в обучении русскому языку как иностранному.

Современное обучение русскому языку не ограничивается выработке речевого приспособления к коммуникативной ситуации, а всё более ориентируется на развитие речи, предполагающей формирование творческой деятельности учащегося.

Как известно изучение русского языка в Алжирском университете начинается с нуля. На каждом этапе ставятся определённые цели и имеются свои подводные камни, которые порой трудно преодолеть.

В праве считать, что начальный этап обучения является наиболее важным и ответственным, т.к. именно в этот период закладывается фундамент. Правомерно считать, что на начальном этапе методическая работа ведётся интереснее, грамотнее, эффективнее.

Проанализировав методическую литературу, мы пришли к выводу, что продвинутый этап обучения не имеет определённой трактовки. Всё внимание методистов обращено к начальному этапу. Возможно это объясняется тем, что на продвинутом этапе обучения (далее ПЭО) студент может более или менее управлять изучаемым языком. Но тем не менее, попытаемся сформулировать наше понимание ПЭО.

Мы считаем, что главная задача на ПЭО – это включение сформированных умений и навыков в новые виды деятельности в новых сферах общения, коррекция и совершенствование сформированных навыков и умений.

Однако находясь в условиях неязыковой среды, обучение русскому языку на ПЭО приобретает несколько иной характер.

Прежде чем приступить к наращиванию запаса учебного материала, к развитию и углублению умений и навыков его использования, преподавателю приходится потратить немало усилий и времени для восстановления речевых навыков и умений. Нередко создаётся ощущение, что он просто *толочит воду в ступе.*

Нельзя забывать, что цель каждого этапа – это «построение целого из изученных раннее относительно изолированных друг от друга языковых фактов» [Вишнякова, 1982, С.15].

Если обучение русскому языку на НЭО носит комплексный характер, при котором в основе обучения лежит фонетический, лексический и грамматический материал в их взаимосвязи, то на ПЭО дидактико-методическая необходимость уже не определяет с такой жёсткостью последовательность изучения материала. На первое место по значимости в определении последовательности подачи материала выдвигаются коммуникативные факторы, в частности, степень важности данной единицы в форме и стиле речи, в видах речевой деятельности, соответствующих целям обучения. Грамматические единицы отбираются и организуются в соответствии с задачами текстового материала; одновременно учитывается требование системности в подаче грамматических явлений, изучаются более сложные по своему составу конструкции, углубляющие и расширяющие уже изученные единицы на НЭО.

На ПЭО большую роль играет обильное чтение оригинальных произведений различной тематики, различной стилистической окраски, которое на НЭО было невозможно. Лексический запас учащихся значительно обогащается за счёт широкого введения лексики, фразеологизмов и афоризмов. Новые лексические единицы в большом количестве начинают поступать в основном из текста.

Это требует выработки у учащихся автоматизированных речевых навыков.

Под степенью совершенства речевых навыков на ПЭО мы подразумеваем следующее :

1) речевые операции должны быть доведены до уровня автоматизма;

2) качество операции применительно к речевой реализации должно быть безошибочным;

3) время выполнения операции должно быть оптимальным;

4) качество и время выполнения операции должны оставаться неизменными в условиях действия (деятельности), составной частью которой оно является.

Однако становление речевых умений и навыков у разных учащихся проходит по-разному. Среди факторов, влияющих на успешность этого процесса, наиболее значимы психологические особенности, обусловленные возрастом, свойствами характера, уровнем образования и лингвистическим опытом учащихся, т.е. знаний, умений и навыков в области одного или несколько языков.

В алжирской аудитории, как правило, в одной и той же группе обучаются два психологических типа учащихся : коммуникативный и некоммуникативный. Если учащиеся коммуникативного типа легко усваивают язык в процессе речевой коммуникации и могут даже обходиться без теоретических объяснений, с большим интересом выполняют упражнения коммуникативного типа, в процессе развития устной речи они хотят получить возможность выразить свои собственные мысли и чувства, улучшить качество своей речи. Это предполагает совершенствования навыков построения высказываний композиционно завершённых, хорошо организованных логически и синтаксически. С учащимися некоммуникативного типа картина несколько иная. С самого начального этапа у них с большим трудом формируются речевые навыки, особенно в области говорения – каждое слово *на вес золота*, которое приходится *тянуть щипцами из их уст*. Учащимся этого типа не всегда удаётся преодолеть психологический барьер при общении. Они усваивают язык сознательным путём, им необходимо тщательно осмыслить все особенности нового языкового материала. Поэтому при формировании

«сознательного» навыка, обязателен этап «актуального сознавания» учебного материала. Термин «актуальное сознавание» означает не только понимание и осмысление изучаемых языковых явлений, но и выполнение осознанных действий с ними, например, языковых упражнений (А.Н. Леонтьев, 1983).

Положительное влияние письменных упражнений на улучшение языкового материала возможно потому, что при этом имеет место комплексное функционирование зрительного, слухового и кинестетического анализаторов. «Благодаря опоре на разнообразные временные связи достигается более прочное и быстрое усвоение активизируемых языковых единиц» [Общая методика..., 1967, С.251].

А.А. Леонтьев отмечает, что в письменной речи, «выбирая языковые средства, мы не просто приспосабливаем их к задачам коммуникации, а *сознательно оцениваем* степень их пригодности, иногда отказываясь от высказывания, уже осуществлённого полностью или частично» [Леонтьев, 1969, С.31]. Поэтому большая возможность «подготовить» письменную речь во внутренней речи, а также возможность возвращения к написанному тексту в целях сознательного самоконтроля и самокоррекции делают письменные упражнения полезным средством активизации лексики.

Следует подчеркнуть, что ошибки учащихся в устной речи часто остаются неисправленными и могут пройти незаметными. В письменной работе они фиксируются, что позволяет преподавателю проверить, проанализировать и оценить речь обучаемого гораздо строже. В этом смысле письменная работа дисциплинирует, корректирует речь обучаемого, помогая выявить пробелы в его устной речи (Карпов, 1954; Жинкин, 1962).

Письменные упражнения при умелом использовании их преподавателем могут стать ценным материалом для последующей коллективной работы над определёнными сторонами того или иного явления, т.к. рационально организованный анализ ошибок стимулирует и оживляет беседу преподавателя и обучаемого, вызывает у последнего интерес к работе, замечаниям и объяснениям преподавателя. Всё это ведёт к процессу коммуникации.

Участие основных способов проработки материала (зрительного, слухового, двигательного) при сочетании устных и письменных форм работы над лексикой, с одной стороны, позволяет опосредованно учитывать индивидуальные особенности усвоения материала.

Из психологии известно, что у одних людей преобладающую роль в восприятии и усвоении материала играют зрительные, а у других – слуховые, у третьих – двигательные ощущения, у последних «текст закрепляется <...> лучше всего посредством записи» и что при запоминании языкового материала у большинства людей преобладает словесно-двигательный тип памяти [Рубинштейн, 1946, С.316].

В этой связи отметим, что достижения в области лингвистики, психологии, нейрофизиологии позволяют заключить, что работу над лексикой целесообразнее осуществлять с учётом многочисленных связей слов. «Изучение лексики ассоциативным способом отвечает пути, свойственному нашей памяти. При этом формируются аналогичные, хотя и менее разнообразные и богатые, чем в родном языке, связи между лексическими единицами иностранного языка. Это естественный путь усвоения, присущий механизмам речи, который способствует

раскрытию резервов памяти, увеличивает объём запоминаемой лексики и обеспечивает функционирование механизмов речи в соответствии с системой изучаемого языка. Если же работу над лексикой свести лишь к формированию одного вида связи, эта работа превратится в заучивание и не даст необходимого эффекта» [Русский язык ..., 2004, С.138-139].

Формирование оптимальных для усвоения ассоциативных связей слов снижает интерференцию родного языка. Учащиеся запоминают слова в характерных для изучаемого языка словосочетаниях. Таким образом, происходит усвоение их национально-специфического и стилистического своеобразия.

Для того, чтобы действовать в речи, слово должно обрастать связями с другими словами, и чем шире, разветвлённее, разнообразнее такая сеть связей, тем скорее актуализируются связи слова при рецепции текста. Формирование всё более расширяющейся сети связей и есть формирование лексического навыка, предполагающего грамматически и семантически правильное понимание и употребление слова. В отличие от грамматического очень трудно выделить чёткие этапы формирования лексического навыка. Но основная тенденция лексического навыкообразования – это максимальное варьирование ситуаций употребления слова, постепенное развитие умения его свободного комбинирования с другими лексическими единицами.

Отработка речевых операций приводит к овладению языковой компетенции и плавный переход к речевой и коммуникативной компетенций.

Необходимо отметить, что в теории и практике обучения иностранным языкам доказана необходимость обучения каждому виду речевой деятельности (чтению, говорению, письму) посредством упражнений, адекватных этим видам деятельности. Вместе с тем в психологии установлены также тесная взаимосвязь и взаимообусловленность формирования различных навыков, в том числе навыков устной и письменной речи (Беляев, 1965; Карпов, 1954; Жинкин, 1962).

Исследователи психологии речи (В.А. Артёмов, Б.В. Беляев, Л.С. Выготский, Н.И. Жинкин и др.) установили основную психологическую общность устной и письменной речи, а именно участие в них *внутренней речи*, и указали на возможность и необходимость использования одного вида речевой деятельности как средство развития и совершенствования другого. Говоря о психологических закономерностях целостного владения иностранным языком, Б.В. Беляев писал : «Обучать надо одновременно всем речевым процессам, всем формам речи и способом её обнаружения, памятуя о том, что обучение чему-либо одному как способствует развитию всего остального, так и само от него зависит» [Беляев, 1965, С.117].

Так, развитие письменной речи неразрывно связано с развитием чтения, аудирования и устной речи, развитие устной речи (говорение) – с развитием аудирования и т.д. Вот почему сочетание устных и письменных форм работы должно быть направлено на формирование ассоциативных связей, т.к. это способствует лучшему запоминанию языковых единиц.

По верному высказыванию Б.В. Беляева «..Речевая деятельность (в частности, устная речь, чтение, письмо) отнюдь не сводится к автоматизированным навыкам, а представляет собой некую творческую деятельность...» [Беляев, 1965, С.29]. При изучении таких явлений, как синтаксические связи слов в тексте, их сочетаемость, жанровые ограничения в употреблении языковых единиц, соотношение

нормативного и ненормативного в функционировании языковых явлений, мы вслед за О.А. Лаптевой считаем, что не всегда следует прибегать к комментированию каждой особенности текста, каждого слова, словосочетания, фразеологизма, афоризма, а предоставить учащемуся самому разобраться в пестроте языковых явлений, способствовать развитию у него языкового чутья, которое играет важную роль в формировании профессиональной компетенции. В этой связи уместно привести и замечание В.Г. Костомарова : «Для воспитания творчески мыслящей и творчески действующей личности (а именно в этом состоит задача современного общества) необходим такой тип обучения, при котором учащиеся непременно и систематически включаются учителем в процесс поиска убедительного решения новых для них проблем, проблемных задач, благодаря чему научаются самостоятельно добывать знания, применять раннее усвоенное и овладевают опытом, или способом творческой деятельности» [Костомаров, Митрофанова, 1985, С.48].

Если на НЭО речевые умения носят, в основном, репродуктивный характер, то на ПЭО мы должны стремиться к творческому характеру речевой деятельности. Так, В.В. Колесов считает, что «в устной речи возникают ошибки, оговорки, сознательная игра словами <...> ни в чём не проявляется столь достоверно точно характер человека и все особенности его личности, как в устной речи» [Колесов, 1999, С.55].

Успех творческой деятельности на ПЭО непосредственно зависит от качества речевых умений, сформированных у учащихся, которые не являются простой надстройкой над навыками, а обладают психологической самостоятельностью, и которые гораздо теснее, чем навыки, связаны с другими сторонами психической жизни человека – мышлением, воображением, эмоциями. Иначе говоря, речевые умения теснее связаны с личностью человека.

Таким образом, на ПЭО реализация принципа коммуникативности предполагает, по меткому выражению А.А. Леонтьева, «органический сплав речевых навыков и речевых умений, творческий характер речевой (коммуникативной) деятельности, использование всех резервов личности» [Леонтьев, 1977, С.10-11].

В работе со студентами на ПЭО следует им показать важность самостоятельной работы (аудиторной и внеаудиторной). Эта работа – самая трудная стадия обучения языку, требующая целеустремлённости, сознательности, сильной воли, серьёзного творческого подхода.

Итак, на занятиях по устной и письменной практики необходимо опираться на положения личностно-деятельностного подхода. Это значит, что все методические решения : организация учебного материала, приёмы семантизации лексики, упражнения должны преломляться через призму личности обучаемого – его потребности, мотивов, способностей, активности, интеллекта и других интеллектуально-психологических особенностей. Именно такой подход позволит учащемуся занять активную творческую позицию.

Личностно-деятельностный подход требует также определённых условий для овладения языком. Во-первых, наличие языковой среды и её сильное влияние на успешность обучения. При отсутствии языковой среды, как в Алжирском университете, возникает педагогическая задача специальной её организации. Во-вторых, обучение должно быть организовано на основе совместной – игровой, продуктивной, познавательной деятельности учащегося и преподавателя. В-третьих, использование современных технологий обучения, которые, по мнению

большинства исследователей, способствуют реализации личностно-деятельностного подхода к обучению иностранному языку.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Беляев Б.В. Очерки по психологии обучения иностранным языкам. –М., 1965.
2. Вишнякова О.В. Фразеологические паронимы // РЯШ. №3. 1985.
3. Жинкин Н.И. Речь // В кн. : Психология / Под ред. А.А. Смирнова и др. –М.: Учпедгиз, 1962.
4. Карпов И.В. Психологические основы методики развития речи учащихся // В сб. : Развитие речи учащихся в процессе обучения в средней школе. –М.: АПНРСФР, 1954.
5. Колесов В.В. «Жизнь происходит от слова ...». – СПб., 1999.
6. Костомаров В.Г., Митрофанова О.Д. Навстречу VI конгрессу МАПРЯЛ // РЯЗР. № 5. 1985.
7. Леонтьев А.А. Язык, речь, речевая деятельность. –М., 1969.
8. Леонтьев А.А. Психологические основы обучения русскому языку как иностранному // В кн.: Методика. –М., 1977.
9. Леонтьев А.Н. Психологические вопросы сознательности учения // Леонтьев А.Н. Избранные психологические произведения. – М., 1983. Т.1.
10. Общая методика обучения иностранным языкам в средней школе / Под рук. А. А. Миролюбова и др. –М.: Просвещение, 1967.
11. Рубинштейн С.Л. Основы общей психологии. –М. : Учпедгиз, 1946.
12. Русский язык как иностранный. Методика обучения русскому языку / Под ред. Лысаковой. –М.: ВЛАДОС, 2004.

DEVELOPING THE STUDENTS' INTERCULTURAL COMPETENCE IN THE FOREIGN LANGUAGE CLASSROOM.

Dr. Kaouli Nadir

Department of English

University of Batna

Abstract:

The following paper is an attempt to examine the way the foreign language culture is introduced in the language classroom and how it apprehended by students. The aim is to sensitize teachers of the importance of developing the student' intercultural competence. We have started by a theoretical aspect and conducted a field work where we have tried to shed light on the way culture is taught in the department of English University of Batna.We have realizedthat a lot of work needs to be done by teachers, not only to provide students with cultural information, but also to develop their intercultural competence. Teachers and students do not view culture and its importance the same way. The main conclusion we reached is that, given the crucial role of culture, its appropriate teaching imposes itself in order to help students identify similarities and points of difference between their own culture and the foreign language culture in order to understand the other and maintain the positive from both cultures.

ملخص

يهدف هذا البحث إلى محاولة دراسة كيفية تدريس الثقافة في قسم اللغات الأجنبية و كيف يتعامل معها الطلبة.

الهدف هو تحسيس الأساتذة بأهمية تطوير الكفاءة التثاقفية لدى الطلبة . بدأنا بحثنا بالجانب النظري ثم قمنا بعمل ميداني حيث حاولنا إلقاء الضوء على الطريقة التي تدرس بنا الثقافة في قسم اللغة الانجليزية بجامعة باتنة

استخلصنا من بحثنا أن الكثير من العمل ينتظر الأساتذة ليس فقط بإعطاء الطلبة معلومات عن الثقافة الأجنبية ولكن أيضا تطوير كفاءاتهم الثقافية. الأساتذة و الطلبة ليس لديهم نفس المفهوم للثقافة و أهميتها

و الخلاصة التي توصلنا إليها هي و بالنظر إلى أهمية الثقافة فان تدريسها بالطريقة اللائقة يفرض نفسه علينا لمساعدة الطلبة لمعرفة نقاط التشابه و الاختلاف بين ثقافتهم و الثقافة الأصلية و ذلك لفهم الأخر و الإبقاء على النقاط الايجابية في كلتا الثقافتين

Introduction

In recent years, the teaching of culture in the foreign language classroom has taken aprominent place among researchers and teachers. Teachers seem to be more conscious about the importance of providing their students with cultural information about the foreign language they are learning. It is now becoming taken for granted that mastering a foreign language can, by no means, be limited to the mastery of the phonological and linguistic aspects of that language. In fact, communication with speakers of a foreign language is usually faced with cultural differences because language is part of culture and its use is dependent on cultural values. Being aware of these values is a prerequisite for any language learner to avoid communication problems. Hence, our conviction is that teaching the foreign culture should be a priority in all language classrooms.

I- What is culture?

A dictionary definition of culture suggests that it is the total of the inherited ideas, beliefs, values, and knowledge, which constitute shared bases of social action. According to Brown(1994:170) culture is a deeply ingrained part of the very fiber of our being; but language, the means of communication among members of a culture is the most visible and available expression of that culture. So a person's view of the world, self-identity, and system of thinking, acting ,feeling and communicating can be disrupted by a change from one culture to another. For Hinker (2001:17) it is not an exaggeration to say that there are nearly as many

definitions of culture as there fields of inquiry into human societies, groups, behaviours and activities.

Duranti (1997:24) defines culture as :"Something learned, transmitted, passed down from one generation to the next, through human actions, often in the form of face-to-face interaction, and of course through linguistic communication".

Moran (2001:25) believes that culture has five dimensions:

1-Products: which represent artefacts produced by the members of the culture. They may be tangible :tools,buildings and written documents or intangible: oral language or music.

2-Practices : they include language and other forms of communication. They can be verbal, or non-verbal. They also involve notions of time, space and appropriateness.

3- Perspectives: which represent beliefs, values, and attitudes

4- Communities: include social context in which practices occur. They range from broad (for example; national culture, language, gender and class) to narrow contexts (for example, local political parties, sports clubs, and family).

5-People: who are the individual members who embody the culture in unique ways

II-The Relationship Between Language and Culture

Language and culture are very closely related. Byram (1985) states that, when people learn a new language, they also learn its culture, and when they learn to use the language; they are learning to make conversations with other people from another cultural situation. Brown (1987)says that language is the most visible expression of a particular culture. Therefore it is almost impossible to transmit culture from place to place and from generation to another without language which is the principal carrier of values and meaning. On the other hand,

language would be impossible to understand without making reference to the cultural context which has produced it. Consequently, we cannot think of teaching a foreign language cut from the teaching of its culture.

In their explanation of the way in which culture and communication are closely related, Samovar, Porte, and Javil (1981) claim that culture and communication are inseparable, not only because communication is who talks to whom about what and how, but also how encoding and decoding of the message is done. Culture for them is the foundation of communication.

III-TheImportance of Culture in Language Teaching

It has been argued that mastering a foreign language does not mean having a linguistic competence in that language (Krasner 1999). A language learner needs to master the culture of the foreign language too. For example how to agree or disagree with someone, how to express apology, how to make requests, etc...because the intonation patterns and linguistic behaviours that are acceptable in their own language may not be appropriate in the target language. Usually in our classrooms, the cultural aspects of the target language are taught implicitly, but they could be made explicit to raise the learners' awareness of their importance. However, when teaching aforeign culture, teachers should make sure not to provide any value judgment so that learners focus will not be shifted from the culture of the taught language itself to a judgmental position where the student accepts what fits his own culture and refuses what does not. Byram (2000) states the importance of making students aware about the foreign language culture in order to develop their critical thinking and intercultural competence. He says:

> *In short, someone with some degree of intercultural competence is someone who is able to see relationships between different cultures- both internal and external to a society- and is able to mediate, that is*

interpret each in terms of the other, either for themselves or other people. It is also someone who has a critical or analytical understanding of (part of) their own or other cultures- someone who is conscious of their own perspective, of the way in which their thinking is culturally determined, rather than believing that their understanding and perspective is natural.

Byram(2000:9)

In this sense, foreign language learners should be made curious about discovering the other culture beard by the speakers of the foreign language. Discussing food or clothing habits could be a chance for students to know more about the foreign language andits culture. For example giving a tip to a waiter in an American cafe or restaurant is very common and even set as a right for the waiter, while in the Algerian context tips are very rarely given.

IV Goals of Teaching Culture

When talking about teaching culture in the foreign language classroom, the first question we have to ask ourselves is what are the objectives and goals of teaching culture?

The answer seems to be evident, we need students to understand and communicate interculturally at ease. Tomalin and Stempleski (1993:7,8) identified the following goals when teaching culture:

1-To develop an understanding of the fact that all people exhibit culturally-conditioned behaviours

2-to develop an understanding that social variables age, sex, social class, and place of residence influence the way in which people speak and behave.

3- To become more aware of conventional behaviour in common situations in the target culture.

4- To increase their awareness of the cultural connotations of words and phrases in the target language.

5-To develop the ability to evaluate and refine generalisations about the target culture in terms of supporting evidence.

6-To develop the necessary skills to locate and organise information about the target culture.

7- To stimulate pupils curiosity about the target culture and to encourage empathy towards its people.

V Approaches and Methods to Teach Culture

There exists many approaches as teaching culture is concerned one of them is the mono-cultural approach which has the disadvantage of ignoring the learner s own culture. This fact made it grow less popular giving the floor to the Comparative Approach drawing on the learners own knowledge, beliefs and values which form a basis for successful communication with members of the other culture (Byram 1991). In this approach the foreign language learner is encouraged to make comparison between his own culture and the foreign language culture as it was clearly sated by Byram and Planet (2000)

> *So the comparative approach does involve evaluation but not in terms of comparison with something which is better, but in termsof improving what is all too familiar. Comparison makes the strange, the other familiar, and makes the familiar, the self strange and therefore easier to reconsider.*
>
> (Byram and planet 2000:189)

Kramsch(1993) suggest many methods to teach culture these include:

1- Establishing a 'sphere of interculturality' which means that teaching culture is not transferring information between cultures, but a foreign culture should be put in relation with ones' own. The intercultural approach includes a reflection on both cultures.

2- Teaching culture as an interpersonal process, which means replacing the teaching of facts and behaviours by the teaching of a process that helps to understand others.
3- Teaching culture as difference, which means considering the multi-culturality and multi-ethnicity of modern societies and by looking at various factors like age, gender, regional origin, ethnic background, and social class. In other words cultures should not be seen as monolithic.
4- Crossing disciplinary boundaries, which means linking the teaching of culture to other disciplines like anthropology, sociology and semiology.

VI Techniques for Teaching Culture

After we dealt with the main approaches to teach culture, this part is devoted to talk about some techniques teachers use to teach culture in the language classroom.

VI-1 Literature:

It is considered as a useful medium for teaching culture. Kramsch (1993) claims that the main argument for using literary texts is that literature has the power to represent the particular voice of the writer among the many voices of his or her community and so it appeals to the particular in the reader. Fenner (2001:16-20) says that literary texts are richer and more diverse than factual texts. Due to this, they offer learners the opportunity to explore multiplicity of language and culture

VI-2 Newspapers and Magazines:

Hughes (1992) says that teachers can find good cultural insights from newspaper headlines, advertisements, editorials, sports pages, and weather reports. They have the power of presenting students with authentic language.

VI-3 Songs:

They are usually used to teach vocabulary and grammar, but they can also be a good means to teach culture. They require more involvement from the part of students to discuss lyrics.

VI-4 Movies:

Movies are highly recommended to teach culture because they help the teacher to teach the foreign language and culture at the same time. They are usually very attractive to students because of the way they ensure connection of students to language and culture at the same time.

VII Field Work

VII-1 Method:

The main aim of this part is to examine the status of culture in the foreign language classroom in Algerian Universities and more particularly at the department of English, University of Batna. Two questionaries' were designed, one for teachers and the other for students .A common part of both questions was done on purpose to see whether students and teachers views about culture and its teaching converge or not. In addition to the questionnaires, we used classroom observation in order to observe how teachers do explicitly or implicitly teach culture in the classroom to emphasise the strengths and try to remedy to the weaknesses.

VII-2 Sample:

We have selected a sample of 360 students of the entire population of the department of English (that is 13/)and 11 teachers, among the 81 teachers. 4 teachers are full-time teaches and 7 part-time teachers because the majority of teachers in the department of English are part time teacher. So for the students we have taken 120 1st year, 120 2nd year and 120 3rd. year students.

VII-3 The Questionnaires:

The teacher's questionnaire included questions about culture and its teaching. The questions were mainly around these four axes:

1-What's culture for you?

2-Is teaching culture important? Why or why not?

3-What method do you use in teaching culture?

4-What are the teaching materials you resort to?

As for the student's questionnaire we asked mainly the following questions:

1-What is culture for you?

2-Do you think that learning about the foreign language culture is important? Why or why not?

3-What aspects of culture you believe are interesting?

4-Do you have your own sources of language about culture? What are they?

VII-4 Results:

Teachers' answers to the question related to the definition of culture ranked between people's way of life, their history and traditions and customs.Some say that culture is the art and literature, plays,movies and songs produced in this the limits of one country or shared between few countries. Some added that language is a major component of a nation's culture because it is closely linked to our way of thinking.

As for the importance of teaching culture, most of the teachers recognize the necessity to teach the foreign culture is order to succeed in teaching and increase the students' motivation to learn the foreign language.

Concerning the 3rdset of questions related to the methods teachers use in teaching culture, most of our respondents claim that they proceed though a comparison between the students' culture and the foreign culture to show common points and differences. As for the teaching

techniques and materials used to teach culture teachers say they use literary excerpts, poetry, songs and movies to teach culture.They say they use these techniques to develop the students inter cultural communication competence.

Students' answers to the definition of culture were not very distinct from those provided by teachers.Although we remarked a certain superficial views of culture, most of them relate culture to music, folklore and movies, songs ignoring the history, traditionsand customs of the people. As to the question whether teaching culture was important or not, most of them responded positively and they even stressed it should remain a separate course as it is already in the first year because the culture of the language disappears from their curriculum in the 2nd and 3rd years.

Culture is taught implicitly through other courses and sometimes only pinpointed by teachers as a filerwhen the course is over. When asked about the aspects of culture they believe more important in the language classroom, most of them opted for songs with lyrics well explained and movies followed by classroom discussion to achieve a better understanding of the themes. And here we can feel a significant difference between teachers' views as to the aspects of culture to be taught and the way this was to be carried out and those of students.

VII-5 Discussion of the Results:

Although the questionnaires have shown that both teachers and students are conscious about the importance of teaching culture in the English language classroom, they seem not to agree on what constituents of culture. Despite of the fact that teachers recognize the importance of culture, not all of them are teaching it effectively and explicitly in their courses. Time constraint and overcrowded groups are usually a barrier toward this end.

It can be concluded, that teachers give more priority to language acquisition by developing the four linguistic skills at the expense of the cultural dimension is proved though the teachers

practices. Moreover, teachers and students do not always convey on the definition of the culture its importance and the techniques to use to teach it.

Conclusion:

There seems to be enough evidence to argue for the fact that culture is very important in the foreign language classroom because language and culture cannot be treated separately (Kramsch 1993, Byram 1989, Chastain at al 1988).

Developing the students'intercultural communicative competence should be the objective of all language teachers to put down all barriers that could result from the students' ignorance of the target culture. As to the procedures and techniques to carry out the teaching of culture in the language classroom, they depend on every single teacher and his own students. Their aptitudes and motivation should be the only criteria on which the teacher's choices of materials and teaching techniques should be based. In this respect making resort to I.C.T (information and communication technology) seems very likely to offer a chance to students from sharing opinions and reflecting on their own learning strategies and techniques.

Bibliography

Brown, H.D. 1994. Principles of Language Learning and Teaching. The USA: Prentice Hall Regents.

Buttjes, D. and Byram, M. 1991. Mediating languages and cultures. Clevedon: Multilingual Matters.

Byram, M.1989. Cultural Studies in Foreign Language Education. Clevedon: Multilingual Matters.

Byram, M. 2000 Assessing Intercultural Competence In Language Teaching Sprogforurm 6 (18) 8-13

Byram, M and Planet, M.T 2000.Social identity and European dimension: Intellectual competence through foreign language learning. Graz. Council of Europe Publishing.

Chastain, K. 1988. Developing Second Language Skills. Theory and practice. Orlando, Florida. Harcourt Brace Jenovich Publishers.

Duranti, A. 1997 Linguistic anthropology, Cambridge University Press.

Fenner, A.B.2001 Dialogic interaction with literary texts in the lower secondary classroom In A –B Fenner (ed.) Cultural awareness and language awareness based on dialogic interaction with text in foreign language teaching.

Hughes, G-H. 1986. An argument for culture analysis in the second language classroom. In J.M Valdes (eds), Culture bound. Bridging the cultural gap in language teaching.(Cambridge : C.U.P) 162-168

Kramsch, C. 1993. Context and Culture in Language Teaching.Oxford .O.U.P.

Krasner, I. 1999. The role of culture in language teaching. *Dialog on Language Instruction, 13*(1-2), 79-88.National Standards in Foreign Language Education Project. (1996). *Standards for foreign language learning in the 21st century*. Yonkers, NY: Author.

Moran, P. R. 2001 Teaching culture: perspectives in practice. Massachusetts: Heinle and Heinle.

Samovar. L. Porter. R. and Jain, N. 1981 Understanding intercultural communication, Belmont, CA: Wadsworth.

Tomalin, B and Stempleski. S. 1993. Cultural Awareness.Oxford.Oxford University Press.

Dr. Rafika BEGHOUL

„Am Mittelmeer jedoch lebe man".

Algerische Reisebilder oder die Wiedergewinnung des Anderen, „'Lebendigen' ‚Schattens". Eine Lektüre von Bernd Schirmers „Die Hand der Fatima auf meiner Schulter"

Abstract

„Die Hand der Fatima auf meiner Schulter", „La Main de Fatma sur mon épaule", sous titré **„Images de Voyages D'Algérie"** se dévoile comme roman à plusieurs strates, temporalités et à étoffe complexe, qui laisse entrevoir en filigrane, et ce dès son « seuil » un texte autoreflexif. Partant d'un récit factuel et travaille de mémoire sur un séjour entre 1969-1973u, ainsi que d'une nostalgie, il déploie une métaphoricité multiple, celle d'un rêve de retrouvailles longtemps attendues. Il retisse une révision subversive et critique d'un catalogue abusé des récits de voyages et projette un discours parallèle, une double rencontre avec son « ombre double », « son autre soi même » jusque là refoulé. Ce roman publié en 1983, écrit « l'entre-dit, l'inter-dit » et l'œuvre absente. Ce rêve concrétisé s'affirme en parole retrouvée, déroule l'étoffe d'un voyage pluriel et un Métadiscours.

Das Erzählgewebe besteht in Schirmers Text **Die Hand der Fatima auf meiner Schulter** – mit dem Untertitel **Algerische Reisebilder**[1] – aus einundzwanzig Bildern, bzw. einem Mosaik von Situationen, die anfangs von „Vignetten", Miniaturaquarellen über Orte und Menschen eingeleitet sind.

Der unkonventionelle Charakter der malerischen Bilder (21 Vignetten und 12 Aquarellen) zu jedem Reisebildanfang steht in Kontrast zu Schirmers autobiographischem Stoff, faktualer

[1] Bernd Schirmer : Die Hand der Fatima auf meiner Schulter, Halle, Leipzig: Mitteldeutscher Verlag, 1984.

Repräsentation von Erfahrungen, Tatsachen und Ideen, gegebenenfalls fachkundiger Analyse von verschiedenen Alltäglichkeiten, politischer Aktualität, aber auch starker Konstruktion des Diskurses und Mischung mit eingewobenen Träumen – vorwiegend von einem Wiedersehen des Landes Algerien und dem eines Buchs darüber. Diese Bilder stammen aus der Rekonstruktion von zwei Reisen in dem Land – einem dreijährigen Aufenthalt in Algerien zwischen 1969 und 1973 und einer Wiederbegegnung zehn Jahre später.

Der texteinleitende Monolog verspricht eine Selbstreflexion und Sprache der Unmittelbarkeit. Der dramatische Modus, wie an einem Zitat aus der Bibel ersichtlich, bewährt sich in den zahlreichen Dialogen bei Zusammenkünften und Besuchen, die unser anonym gebliebener Ich-Erzähler mit seinen Freunden und bekannten führt und ihnen erstattet.

> Haltet mich nicht auf, denke ich, als ich vor dem Zollbeamten stehe, der mich mit dem berufsüblichen freundlichen Ingrimm mustert. Ich blicke ihm ins Auge. Haltet mich nicht auf. Der Herr hat gnade zu meiner Reise gegeben. 1. Buch Moses 24, Vers 56. Ich weiß nicht, wie ich darauf komme. Ich muß das irgendwo gelesen haben. Im Herbst gehe ich manchmal auf Friedhöfe und suche die verwitterten Inschriften auf den Grabsteinen zu entziffern. Aber jetzt ist nicht Herbst. Es ist ein Frühlingstag, und ich bin bester Laune, denn die Reise ist alles andere als eine Reise ins Jenseits.[2] (Hervorhebung von uns)

Eingewobene unzufällige aber auch explizit angeführte aber auch unangeleitete anonyme Zitate von anderen Autoren lassen eine Intertextualität und Vielschichtigkeit zur dominanten faktualen Textlinie programmatisch vortreten.[3]

Die Zeit ist im Diskurs „Die Hand der Fatima auf meiner Schulter" doppelt, besitzt ggfls. eine dreifache Ebene. Die Erzählzeit fällt zuerst mit der Reise des Wiedersehens zehn Jahre später zusammen, erfasst aber auch das textintern *thematisierte Schreiben*, das während des Wartens auf eine Ausreisegenehmigung vorgefasst war. Die Erzählzeit sagt schon einleitend eine zeitliche Einklammerung der Gegenwart in eine doppelte Vergangenheit (die des dreijährigen Aufenthalts und des zehnjährigen Wartens), ein Spiel im Spiel und Bilder im Bild-Text an, die die eigene

---

[2] Ebd. S. 7. Wichtig sind das Zitat aus der Bibel, das aus einer Inschrift auf einem Grab entnommen ist sowie die Erwähnung eines „Jenseits", das der Ambivalenz und bisherigen Hindeutung auf eine fremde Gegend gedient hatte, und für uns am „Lebendigen" weitere Bedeutungen erhalten wird. Auch gehört das Vers aus der Bibel der Anspielung auf eine Reiseliteratur, die in ihren Anfängen im Namen der Christenheit bestand und wahrzunehmen ist.

[3] Zitate aus der Bibel, von Christa Wolf – aber nicht als von ihr stammend von Seite der Erzählfigur eingeführt – auch von Camus bestimmen den Dialogismus der Textstruktur.

Gegenwart in einem „Provisorium“, einer doppelten Topographie, im Anderen als Spiegelbild einschreibt.[4]

Diese *wiederholte Reise* ist von entscheidender Bedeutung für die Darstellung der vertrauten Fremde, deren Repräsentation aus der Perspektive unserer Ich-Figur sich hier gegen jede plakative Fixierung und Idealisierung wehrt.[5] Sie inszeniert an der Pluralität der Bilder ein vorsichtiges Ertasten des Anderen, dessen *Fremdheit* aufgehoben und in eine *Nähe* gerückt wird. Diese letzte lässt nach *Kristeva* eine *symptomatische Kehrseite* identifizieren.[6]

Bereits im *ersten Bild* werden der *Rahmen* und die *Erfahrungsart* des Anderen, eine nach Aktualität und Totalität strebende, durch einen avisierten, sensiblen und fachkundigen Betrachter – der Systematik eines Komparatisten ähnlich – angegeben. Die *Kategorie der Fremde* gehört im *siebten Bild* der leitmotivischen *Selbstreflexion,* und dient der Distanz, dem scharfen Blick auf sich selbst.[7]

> Ein Camus-Satz fällt mir ein. Das Reisen schreibt Camus in seinem Tagebuch, *das Reisen, das gleichsam eine höhere und ernstere Wissenschaft ist, führt uns zu uns zurück.* Ungläubig bleibe ich am Geländer stehen, und alles hier kommt mir plötzlich irreal vor in seinen grell-bunten Farben, zu geläufig durch die immer wieder betrachteten Dias und Karten und doch fremd. Mir ist auf einmal, als sei ich hineinversetzt in eine absurde Postkartenwelt, und ich weiß nicht, was ich eigentlich hier will. Als müsse ich mich verteidigen, rede ich stumm mit Kaddour weiter, der nicht verstehen kann, was mich an seinem Land so fasziniert, mich, der ich aus einem Lande komme, das von sich selber sagt

---

[4] Das Spiel im Spiel wird textintern im Bild 13 in der Lakhdar gerade eingefallenen Fabel eines Stücks vorgeführt, das er jetzt aus der Dynamik seiner Zusammenkunft und Zusammenarbeit mit dem deutschen Freund, unserem Ich-Erzähler zu entwerfen anfängt. Dem Bild 13 geben wir den Titel „Dramaturgischer Auftakt; Landflucht, Armut und Bild der alten Frauen“. Lakhdars „Balkon“ verwandelt sich in eine „Bühne“. Siehe S. 120. Auch der Kunst und der schwierigen Künstlerexistenz wird das Bild 12 gewidmet.

[5] Die Fremde wird zur zweiten Heimat und zum Ort, in dem „ein Stück“ vom erzählenden Subjekt-Ich „geblieben“ ist. S. 9 f. : „Und es war nicht abzusehen, daß ich, für immer, ein Stück von diesem Land mitnehmen und mit mir herumtragen würde und daß ein Stück von mir dort bleiben würde. Dass wir dort drei intensive Jahre in der Sonne leben würden. Daß wir dort unvergleichliche Freunde finden würden ...“
Das Bild 7 wird dem Motiv der Fremde gewidmet, S. 55, s. a. S. 57. Die nahe Fremde spielt auf die andere, bisher unterdrückte Seite eines Ich an.

[6] Die Bilder laufen in **Die Hand Der Fatima auf meiner Schulter** darauf aus das Andere in seiner Differenz als anderes Selbst und lebendiger Teil darzustellen. Seine Annahme in dessen Alterität fördert eine Begegnung mit dem eigenen aber bisher verdrängten lebendigen Teil. Wichtig ist die Steigerung dieses Spiegelbildes in ein „wir“, das nach Kristevas Deutung von diesem Pronomen und der Deixis, alle zu Fremden, inklusiv das Ich erhebt und damit gleichzeitig das Fremdsein annulliert. Siehe Julia Kristeva: Fremde sind wir uns selbst, Frankfurt/M deutsche Übersetzung, 1990, S. 13, Vgl. auch S. 199: Freud: „heimlich/unheimlich – die beunruhigende Fremdheit“.

[7] Die Hand der Fatima, S. 55 ff.; s. Anm. 6. Vgl. a. Peter V. Zima: Komparatistik, Tübingen: A. Francke Verlag GmbH, 1992.

es sei ganze historische Epochen weiter, und das , wie es scheint, vielerlei Fortschritt gepachtet hat. Hör zu Kaddour, sage ich, es ist das andere, was mich reizt. Die andere Lebensart. Der andere Rhythmus, die anderen Bäume. Und die anderen Widersprüche, die auf andere Weise klar zutage liegen und auf andere Weise vertuscht werden von den Weißwäschern, die es auf der ganzen Welt gibt. Vielleicht sehe ich durch das andere, Fremde, das Eigene, Nahe, in einem klareren Licht, die Bäume und die offenen und verdeckten Fragen. (...) Mach dein Land nicht mies, Kaddour, weil noch nicht alles erreicht ist, denn du nährst damit jenen verhängnisvollen Eurozentrismus der Überheblichen, die alles besser wissen und die sich sehen im Mittelpunkt. (...) Bin ich gespalten und der zwiefache Schatten ist der schlagende Beweis. (S. 57)

Die Begegnung mit den Menschen steht im Kern der dargestellten Welt und Thematik, aber auch mit der Sonne und „weiße(n), gewaltige(n) Stadt mit ihren Terrassen und Moscheen und Gärten und Parks Betonklötzen, diese(m) gigantische(n) Amphitheater in der weitgespannten, blauen Bucht, diese(r) schrille(n), diese(r) sanfte(n) Stadt" wird eine wichtige Bedeutung verliehen (S. 29).

Den einundzwanzig Bildern sind von uns Titeln gegeben, die jedoch nur repräsentativen Wert haben, da sie der Densität eines reichhaltigen Inhalts, der Vielfalt der Motive, auch den hier ironisierten bisher stereotypisch gesinnten, nicht gerecht werden können, jedoch sich als Anstrengung darum begreifen.[8]

[8] Auch könnte ferner der anfängliche Vergleich zwischen dem Erzähler als DDR-Kultur-Kooperanten und dem im Flugzeug beisitzenden DDR-„Außenhändler" auf eine Kritik am Kapitalismus erweitert werden.
Weitere Anspielungen auf herkömmlichen Stereotypen einer Reiseliteratur liegen vor, wie an dem Bild des Altmöbelkäufers, der hier in seinem Handeln den Einkaufspreis steigerte anstatt ihn senken zu lassen, auch bestritt er, dass er „kein Bettler" sei. Er ist hier für das Motiv, bzw. Leitmotiv über das „Bakschisch" in einer Reiseliteratur stellvertretend (S. 68). Das Bild 8 verarbeitet und korrigiert in einem Fantasiespiel mit Szenenvariationen Klischees über die Kultur des Anderen (S. 69-72); Siehe S. 23, 139 und 154.
Ihre kulturellen Inhalte erfassen auch die Musik, für die eine alte algerische Frau zur kompetenten Vermittlerin von arabisch-andalusischer Musik und Instrumenten erhoben wird (S. 72).

Die drei ersten Bilder sind programmatisch und sagen bei der entscheidenden Konfrontation von Traum und Erfahrung eine Vielschichtigkeit und bedeutende Metaphorizität an; **Bild 1**: Katalog der vorgesehenen Motive, Sonne, Fremde, „Traum" vom Immer-Dort-Geblieben-Seins und Wiedersehen. Erste Anspielung auf die den Algeriern und Deutschen gemeinsame Teilung, s. v. a. Bild 4. **Bild 2**: Ankunft und Empfang von Lakhdar und Nadja, Lakhdars Trauer um das sich degradierende algerische Theater. **Bild 3**: Wiederbegegnung mit der Stadt Algier; Bild von den „zwei Schatten", Phantasma vom doppelten Ich. **Bild 4**: Getauschte parallele Erfahrungen, Analogien und Kreuzwege beider Geschichten, einer Teilung am Beispiel der Kasbah, einer „verriegelten" Stadt (S. 36). **Bild 5**: Uni-viertel, Studentenstreik, und den Algeriern und Deutschen „im Nacken sitzende Vergangenheit" – eine gemeinsame Erfahrung. Zweite Zitatstelle im Textgewebe, hier von Christa Wolf: „Was bleibt ist die Betroffenheit". **Bild 6**: Rede vom „Zufall" bei der Begegnung mit Kaddour, und von dessen Traurigkeit; die Sonne ein Trost. **Bild 7**: Das Schattenmotiv. **Bild 8**: Einschnitt in der Textkonstruktion; Spiel mit der Fantasie; Rückkehr in das alte Wohnviertel. Die Bilder acht neun und zehn werden dem Künstlerschicksal gewidmet. **Bild 10**: Über die tragische Existenz von Künstlern; auch die Sprache wird hier stilisierter. **Bild 11**: Reise in der Sahara, Anhäufung von Beschreibungen. **Bild 12**: Kasbah-Besuch" „ein Wunderort, ein Wundeort" (S. 110). Zur Verbindung von Topographie und Geschichte. **Bild 13** s. Anm. 5. Zur kleinen Stadt im Erzgebirge und alten deutschen Frau als

Die Ich-Erzählfigur trifft ehemalige Studenten aus ihrer Dozenturzeit in Algerien, die heute ihre Freunde sind, aber auch algerische Freunde, die sie während ihrer Studienzeit in der DDR kennen gelernt hatte („Kaddour“ und Lakhdar, S. 44 u. a.). Auch zählen der ehemalige Klempner und die „Putzfrau“ „Zoubida“– die dem DDR-Ehepaar von der Firma zur Verfügung gestellt und durchgesetzt wurde, aber von ihm als solche nicht angestellt, sondern eher als Köchin, die das Ehepaar in die algerische Kochkunst und Lebensgewohnheiten einführen wird – zu den während des zweiten Aufenthalts besuchten bekannten.

Zu den Motiven – stellenweise auf herkömmlich stereotypisch geprägte anspielenden, aber hier revidierten und ironisierten – gehört zum Beispiel der dominante kulturelle Stoff, der nicht nur von unserer Figur als Kulturträger (Dozent in Germanistik) repräsentiert, als anderes Pendant zum einseitigen materiellen Austausch hier funktioniert, sondern in unseren Augen eine Wende zur bisher einseitig kolonial geprägten Aufklärung vom fremden Land, hier Algerien darstellt. In unserem Text gilt das Zeitalter dem Austausch und der Anerkennung beider Existenzweisen. Der Fremde ist nicht nur ein Naturmensch, sondern auch Kulturmensch.

Die politische Situation, der Streik der Studenten und die auftauchende „muslimische“ Bewegung, das „Volontariat“ und die Desillusion über die Agrarreform, gehören bei diesem Wiedersehen den ersten Gesprächen mit Kaddour. Mit ihm hat unser Erzähler nie den Kontakt abgebrochen. „Lakhdar“ und „Nadja“ seine deutsche Ehefrau sind für Mischehen und hier bedeutsames Motiv repräsentativ. Es sollte später in unserem literarischen Diskurs zum Gegenstand des von der Ich-Figur erwünschten und erst angefangenen Romans sein[9]; wiederholt wird das Thema in dem Bild sechzehn und siebzehn in Verbindung mit den Freunden in Oran. [10]

Gegenpendant zum Bild 8. **Bild 14**: Frauenschicksale, Nafissa ein modernes Frauenbild. Über die Einsamkeit des Fremden. **Bild 15**: Zum Metatext, dem zu schreibenden Roman über Mischehen; der „düstere Schatten“. **Bild 16**: Isabelle Eberhard, ein Spiegelbild, Leben zwischen zwei Welten und radikaler Selbstverwirklichung. **Bild 17**: Episode über die Sturheit aber auch Flexibilität eines militärischen Beamten, bzw. einer Institution (Vgl. mit Bild 1). **Bild 18, 19 20**: Reflexionen über Camus; der Diskurs in seiner Selbstreflexivität und Grenzüberschreitung. **Bild 21**: Die Rückfahrt mit dem Schiff; und die humorvolle Episode über den erneut kaputt gegangenen algerischen Wecker.

[9] In den letzten Bildern werden die parallel zur Reise geführten „Notizen“ erwähnt, die der Konkretisierung eines lang ersehnten Buches dienen sollten; s. S. 141

[10](„Kaddour“, S. 44 u. a.). Siehe S. 45 f.. Siehe Bild 15, S. 139.
Auch entspricht das Bild 15 dem Grenzort im Textgewebe, wo eine erste Rahmenerzählung abgeschlossen werden könnte und eine andere Textschicht ihren Anfang kennt, nämlich wie an der Thematisierung des Romans und intertextuell eingewobenen Literatur und Autoren, wie Isabelle Eberhardt und Albert Camus, anschaulich. Die Erzählzeit knüpft hier an den Reiseanfang an und die Zeit, in der die Grenzen zwischen Wirklichkeit und Traum verschwommen und fließend sind: „ Aber diesmal ist es anders. Ich habe nur eine Zahnbürste in der Umhängetasche, ein Notizbuch, zwei Filme, eine Rolle Keks. Und es ist, vor allem, kein Alptraum. Ob es allerdings die Wirklichkeit

Innertextlich werden Autorschaft und der bisher nie geschriebene Roman reflektiert, auch gegen Textende intensiviert (Bild 15 und 16).

Die Begegnung mit dem Anderen wird zur doppelten Reise, zu sich selbst, dem *lebendigen Teil* auch in dessen Variante eines kreativen, fantasiereichen Teils im Einzelnen, das hier vom thematisierten Schreiben, aber auch von der, einem literarischen Stil und Rhythmus ausweichenden Sprache repräsentiert ist; die *Literatur* stellt ein wichtiges Thema in unserem Text. Auch wird sie auf andere Kunstvarianten erweitert. Die Kultur des anderen wird hier vielfältig dargestellt und bei einem Fantasiespiel im achten und neunten Bild auf eine Darstellung von spezifischen Musikinstrumenten erweitert.[11]

Somit bestimmen die Zeiteinklammerung, Bildbeschaffenheit und Metaphorizität einer Erinnerungsarbeit und revidiertem Bilderrepertoire einer Reiseliteratur und über das „Andere", das Erzählen und die Geschichte, die grundsätzlich vom kritischen Umgang mit eigenen Bildern, der eigenen *„Brille"* bedingt sind. Der Selbstreflexion über Deformationsmechanismen, auf denen eine Reiseliteratur konzentriert beruht, wird ein wichtiger Platz eingeräumt

> Manchmal bin ich mir unsicher, ob ich mich an die Stadt wirklich erinnere oder ob ich mich nur an die Erinnerungen erinnere, an Postkarten und Diapositive. Ob ich nicht haltlos schwärme und ob ich nicht manches so oft erzählte, bis ich es selber glaubte. Und ob sich das nicht alles verklärt hat und ich nicht längst das gläubige Opfer der eigenen Verklärungen und Verdrängungen bin." (S. 8 f.)
>
> Manchmal vermischten sich die Bilder aus den Filmen mit den Bildern aus dem Leben, und ich bin im Zweifel, ob wirklich wir das waren, die sich durch die Stände auf dem Marché Clauzel gedrängt haben, umtost vom Marktgeschrei der Händler ...(S. 11)
>
> Es sind nicht nur Bilder geblieben. Es ist ein Gefühl geblieben. Kaum waren wir weg, schon wollten wir wieder hin. (S. 12)

Die gedankliche, *innere Reise* unseres Ich-Erzählers wird in dieser Wartezeit auf eine Reisegenehmigung, vom *„Traum"*, Wachtraum eines *Immer-dort-Gebliebenseins* begleitet; (S.8). Sie ist die gedankliche Vergegenwärtigung und Rettung der Erinnerungsbilder vor der drohenden Vergesslichkeit und Deformation sogar *Fälschung*, die sich der genetischen Fälschung

---

ist oder der Traum, ein schöner, weiß ich selber nicht zu sagen. Mit so leichtem Gepäck und mit so leichtem Sinn bin ich nie geflogen."

[11] Ebd., S. 85 ff.: ein literaturgeschichtlicher Überblick zur französisch- und arabischsprachigen algerischen Literatur; s. a. S. 72.

von Bildern über das Andere, sowie dem von der Ich-Erzählfigur gefürchteten Verblassen durch die Zeit und der Idealisierung hinzufügt.

Erinnerungen. Bilder wie Scherben eines großen zersprungenen Traums. (S. 102)

Die Reise verdoppelt sich und wird zugleich zu einer *durch die Sprache und das Schreiben.*

Der Traum sowie die Erinnerungsarbeit verwischen hier die *zeitlichen und topographischen Grenzen*; Sie stellen die Überbrückung einer Periode der physischen Entfernung dar, und lassen die nahe Fremde näher rücken. Sie sind die *andere Lebendigkeit* zur ersehnten Lebendigkeit dort am Mittelmeer, die Leitmotivisch das Erzählgewebe obsessionell durchstreift.[12]

Dem Erzähler war von Anfang an bewusst, dass diese *Bilder im Bild einer Repräsentation* sich in „eine Erinnerung der Erinnerung" verwandelten, und damit die *Bühne einer fantastischen Projektion* besprachen und kommentierten. Das Gelebte ist die im Körper eingeschriebene Spur, bei der die Sehnsucht wiederum zum grenzüberschreitenden Traum wird (das Gelebte: S. 8, 11, 13, ,35: Einschreibung).

Der *Erinnerungsprozess* grabt in unserem Diskurs die *unter dem Körper* geglittenen *sinnlichen* Wahrnehmungen aus – die von „Yasmindüften" aber auch vom „Urin-Gestank in den alten Gassen", dem ambivalenten Bild von den „schmerzenden Augen unter der Sonne" (S. 8,), die den *ganzen Körper und dessen Vielschichtigkeit*, die bedrohte Totalität und Ganzheit ersehnen.

DER DOPPELTE TRAUM, VON DER REISE UND VOM SCHREIBEN

Beide, *der Traum und die Erinnerung* retten die bedrohte Sinnlichkeit und projizieren die *körperlichen Einschreibungen* auf einer Textoberfläche; sie lassen das Fantastische und den Umgang mit Bildern, den emotional geprägten Bildern hier sich zur neuen und *doppelten Subjektivität* erheben, zur zeugenden aber auch künstlerisch gestimmten; beide schließen

[12] Der „Lebendigkeit" werden mehrere Seiten und Varianten gewidmet zuerst S. 9-12. Lebendigkeit wird überall gesehen, auch die „hängenden Wäsche" gegen alle „Weisungen" der hohen Behörden" symbolisieren sie sie für unser Ich-Erzähler: „ Der neuen Weisung der hohen Behörden zum Trotz flattert die bunte Wäsche fröhlich im Wind, sichtbar allen, Zeichen von Leben und Lebendigkeit." S. 108.

einander nicht aus. Sogar wird die wiederholte Erfahrung der Realität die zweite schriftstellerische zutage fördern.[13]

Das sich drängende *Raster von Bildern* wird struktural in seiner Vielfalt nachvollziehbar und steht dem Versuch einer *Objektivierung von doppelter authentischer Darstellung* nahe[14], die zusätzlich einer kultur-anthropologischen Neugier, journalistischen Treue und der Großzügigkeit eines sensiblen, die *Alterität rettenden Blicks*, sich dem *Echo unterdrückter Stimmen* öffnet und *einer Mimesis abweicht.*

Die Hand der Fatima auf meiner Schulter ist ein Diskurs mit *doppeltem Kommentar*, der der künstlerisch fantastischen Stimme ihre Sensibilität wiedergibt.

In dieser doppelten Sensibilität ist das Gegenpendant zur, an anderer Stelle explizit denunzierten und *ironisierten Reiseliteratur*, die auf Erfindung, stereotypischer Verallgemeinerung und Deformation gründet (S. 68 ff.).

Bild 12: Dem Kasbahbesuch:

> Es ist nicht wahr, dass ich mich nicht allein in die Kasbah traue, es ist nicht wahr, dass es in den engen Gassen von Gaunern und Verbrechern nur so wimmelt, die den Fremden die Fotoapparate klauen oder sie in dunklen Winkeln umzingeln, um ihnen die Goldzähne herauszuschlagen. Das sind Schauermärchen, und sie stammen aus den fernen Tagen, als Pépé le Moko, der Filmgängster, dargestellt von dem jungen Jean Gabin, Unterschlupf fand im Wirrsal der Gässchen und Treppen. (...) Allenfalls stellt dir einer nach, der dich führen will für ein paar Dinar. Allenfalls hängt sich eine Traube schreiender Kinder, balgender Kinder an dich, die den Kaugummi in deinen Taschen riechen. (S. 107; Bild 12: Der Kasbah-Besuch)

Diese anfängliche Selbstreflexivität versteigert sich nicht nur zu einem *Kommentar*, sondern auch zum Ausdruck der *dunklen Seite*, vom *Verschwiegenen, ungeschriebenen Blatt*, das in der Erwähnung in den letzten Bildern des angefangenen aber nicht „geschriebenen" Romans offenkundig wird (S.141, 142).

Die „*Bilder im Kopf*" und am ungeschriebenen Roman thematisieren die Literatur und lassen hinter dem erzählenden Subjekt eine *sprachsetzende Kompetenz* durchschauen. Sie legen bereits einleitend hinter der Schlichtheit und Heiterkeit eines Erzählens und Inhalts jedoch eine

---

[13] Angespielt wird hier auf das Motiv des „Schattens", das Neben dem „Gelebten" „Lebendigen" Material besteht; beide sind die fassbare Variante einer Literarisierung des Erzählens und Thematisierung von Doppelter Identität und Vertikalität.

[14] Die Palette von Bildern entspricht einem subjektiven Register, in dem der Kultur und Freundschaft ein wichtiger Raum eingeräumt wird, auch topographisch wird das Repertoire alle Gegenden, vor allem die Stadt Algier mit ihrem Licht und der Kasbah, wie auch den rätselhaften und zauberhaften Süden umfassen.

Technizität in der Struktur sowie das Programm einer *Dezentrierung* offen. Sie bestimmen dabei den Diskurs in dessen *Fokalisierung* und *Sehnsucht nach doppelter Lebendigkeit.* Die erste Vertikalität rehabilitiert eine sekundäre, die eine literarisch gestimmte Stimme, Stimmung und Rhetorik laut und eine poetisierte *Symbolik* auffällig werden lässt. Bilder verleihen dem Imaginären, der anderen *ausgegrenzten Tiefe* ihre Farbe.

DAS „LEBENDIGE" UND „DER SCHATTEN"; EINE WIEDER GEWONNENE FANTASIE

> „Wir haben dort gelebt"
>
> Und lebten da. Manchmal denke ich, dass wir nie wieder so sehr gelebt haben. Jemand hat einmal gesagt, dass man anderswo lediglich existiere und allen möglichen Verrichtungen nachgehe. Am Mittelmeer jedoch lebe man. Das muß wohl die Sonne sein. Das muß die Sonne sein, die einen zu solch schönen Übertreibungen veranlasst. (S. 11)

Die rekurrenten Motive des *„Lebendigen"* und des *„Schattens"* stellen die andere für uns wichtige *substanzielle Tiefe* dar. Beide Motive eines „Gelebten", des „Lebens", „Lebendigen" und der „zwei Schatten" bilden schon den harten Kern eines anfänglichen motivischen Repertoires, das sich weiter bewährt und dessen Kehrseite entlarvt.

Die Hand der Fatima auf meiner Schulter weicht allmählich der anderen authentischen Spurensicherung, der fantastisch poetischen Verquickung aus. Das kulturelle Material wird allmählich zur Substanz eines sich rebellierenden und *verbrecherisch* im Textgewebe durchsetzenden motivischen Netzes, dessen esoterisch *verfremdendes Auftauchen* die Aktualität eines *schrägen Blicks* zur Insistenz erhebt.[15]

Beide Motive erzählen vom *Anderen, dem ausgegrenzten Teil einer Identität* und veranschaulichen die neue doppelte. Sie fallen mit der durchblickenden heterogenen realen Stimme und Autor-Funktion zusammen.

Die Frage der Identität wird aber auch in Kaddours Spaltung und Sehnsucht nach Berlin als Spiegelbild thematisiert und kommentiert. Sie multipliziert sich in der Symmetrie und

[15] Vgl. S. 108.

Verwandtschaft, die sich mit dem Motiv „der Teilung“ sowie der „im nacken“ der algerischen Freunde aber auch unseres erzählenden Ich „sitzende Vergangenheit“ manifestiert.[16]

So sind beide Motive die *äußere Fassade* für den *unterdrückten Traum*[17], der stellenweise ausbricht und das *sinnlich Unsichtbare*, die unterdrückten *Stimmen* befreit und zu vernehmen gibt.

> In strahlender Sonne stehe ich an der Ecke der Rue Didouche, und ich weiß nicht wohin. Ich sehe auf meine Schuhe, und auf einmal erfasst mich wieder der gleiche Schreck wie am Flugplatz. Das kann nicht sein, denke ich, es muß jemand hinter mir stehen, seitlich hinter mir. Aber es steht niemand hinter mir. Ich stehe allein da. Und ich habe zwei Schatten. Ich gehe ein paar Schritte, aber die beiden Schatten bleiben, sie sind um neunzig Grad versetzt. Ich bin verwirrt. Das liegt an der Sonne, denke ich, die Sonne ist stark. Aber die anderen Leute haben schließlich auch nicht die zwei Schatten. Es ist mir sehr fatal. Ich gehe schneller... (S. 31)

> Der neuen Weisung der hohen Behörden zum Trotz flattert die bunte Wäsche fröhlich im Wind, sichtbar allen, Zeichen von Leben und Lebendigkeit. Und ganz besonders in der Kasbah. (S. 108)

Die Lebendigkeit wird zuerst an den Bildern über Menschen, Natur und Umgebung, auf dem Markt an den lebendigen Farben in der Kasbah und unter der Sonne konkretisiert; der Kasbah als *topographische Auffächerung von Geschichte*, unter anderem der Unterdrückung und „Verriegelung“ eines Volkes wird das Bild zwölf gewidmet. Den Orten wird ihre wichtige heimische und nötige Geschichte zurückerstattet.

Die leitmotivische Wiederholung dessen, was mit Lebendigem assoziiert wird, befreit bei Schirmer die „Lebendigkeit“ von ihrer stereotypischen Deklassierung und Verbindung mit einem faulen und unordentlichen Süden; sie erhält hier den gründenden *Wert eines neuen kollektiven Imaginären*, anders auch den einer neuen Subjektwerdung unserer Erzählfigur. Diese letzte fördert das bisher auf ästhetische Distanz gehaltene onirische Ich.

Die wahrhaften stimmungsreichen *Beschreibungen* sind ergreifend und in ihren nostalgischen Tönen und Noten Orte für Fadenverbindungen, die sich intensiver dem glücklich anekdotischen und empathischen Ton ausliefern.

---

[16] Die Symmetrie liegt auch im Motiv der alten Frau, in seiner algerischen wie auch deutschen Variante vor. Freunde, die trotz des kulturell gängigen zeitlich langen Schweigens unverändert am letzten vergangenen Treffen anknüpfen, s. S. 10, 33 f.

[17] Im ersten Bild, das die Funktion eines Prologs und Programms übernimmt, liegt bereits der erste Hinweis auf das Unterdrückte vor.

Die Hand der Fatima auf meiner Schulter ist die Geschichte von der *befreiten Spaltung* (S. 53, 55, 57), die unter der Sonne ausbricht.[18]

Der „Schatten" ist die andere Variante zur Lebendigkeit, er ist das *Phantasma* vom rehabilitierten ausgegrenzten Anderen in uns, vom Einfließen in das Andere, besser vom dialogischen harmonischen Nebeneinander der beiden Ich, dem ursprünglichen, ersehnten Anderen, dem wieder gewonnenen literarischen Rhythmus und Erzählen.[19]

Der „Schatten" ist die unbegreifliche andere *unsichtbare Seite*, die vom Allgemeinen einer *Vernunft, einer „institutionellen" Ordnung und „journalistischen Glätte*" verdrängt wurde.[20]

Der Schatten ist das „was man nicht hat", das gewöhnlich Unheimliche, das hier das Andere zum „Sprühtrocken(en)", das „ohne Spur von Leben" symbolisiert und exemplarisch an der Institution und den Beamten in beiden Kulturkreisen zweimal thematisiert wird (S. 13).

Er ist die andere Identität, die sich hinter dieser Sehnsucht verbirgt und mit der Begegnung mit dem Anderen belebt wird.

Der Schatten erzählt vom „Jenseits" zum „Sichtbaren", Gesagten einer Gesellschaft, vom ungelebten Teil, *abgestorbenen Inneren, damit auch schlechten Gewissen.*[21] Auch ist er mit dieser Variante eines *„düsteren Schattens" für Unverwirklichtes* stellvertretend. Er besteht auch in den das Befremden unseres Ich-Erzählers anregenden Frauenfragen von bisher vertraut dargestellten Freunden.[22]

---

[18] Zur Spaltung, S. 57, 63.

[19] Der Schatten wird auf S. 22, 31; im Bild 7, S. 55 ff., wird er explizit mit dem Reisen und der Erfahrung von Fremde in Verbindung gesetzt. Das wiederholt betonte Gefühl der „Einsamkeit" deutet auf die Entrüstung vor der Entdeckung der eigenen Entfremdung hin (S. 67 u. a.). Sie führt auf die bisher „offenen" und bereits erwähnten „verdeckten Fragen" zurück.

[20] Elisabeth Lenk: Die unbewusste Gesellschaft, München: Matthes & Seitz, 1983, S. 306 f. ; 307: „Es gab ein Ihr, es gab noch kein es..." „ für alle Leben, ... ; 308: „ er (Odysseus) tötet in sich die lebende Materie, die von nun an sachlicher Bearbeitung frei gegeben wird." ; S. 309:
Repräsentative Figuren für dieses Denken sind in dem DDR-Kaufmann, aber auch in den algerischen Küstenwächtern zu erkennen.

[21] Elisabeth Lenk: Die unbewusste Gesellschaft, S. 21-26, 31

[22] Der Begriff des Jenseits taucht im ersten Bild und ersten Abschnitt auf. Dieses wird vom Friedhof symbolisiert, bei dessen kontextuellen verfremdenden Erscheinung eine Abtötungsform vom Lebendigen im Menschen suggeriert wird; s. S. 7. In diesem Bild behandelt Schirmer das Gegenpendant zur abhängigen und von Traditionen unterdrückten Frau; Nafissa stellt mit ihrer nicht oberflächlichen Analyse der Lage, das andere Selbstbewusstsein und Vorbild; sie denunziert nicht nur die „allmähliche Verschleierung des Landes", sondern plädiert vor allem für die Befreiung der Frau, die sie mit ihrer wirtschaftlichen Unabhängigkeit in Verbindung setzt. Sie ist das „viel zu aufgeklärt(e)" Frauenbild; s. Bild zwanzig, S. 169); zur Entjungferung und zum Schleier, Bild 13: S. 140.

Beide, das „Lebendige“ und der „Schatten“ sind die *zwei Seiten des Selben; sie* fördern die *karnevalesken Assoziationen* einer Pluralität, aber auch von Gegensätzen, die hier auf subversiven Charakter und eine Negation verfügen und das Andere in seiner Authentizität rehabilitieren.

Sowohl der Schatten als auch das Lebendige holen den Rhythmus von polyphonen Stimmen und Bildern ein, die auch in dem sich intensivierenden *anekdotischen humorvollen Ton* und einer Erzählweise zu vernehmen sind.

> Der handelnde Kämpfer drängt vorwärts, aber die Sinnlichkeit drängt unablässig zu jener verlorenen seligen Wirklichkeit zurück. Der gefesselte Körper ist ganz Ohr, reine Sehnsucht. Die beseelte Natur wird zum Bild, der Mythos zur Kunst. Für die aus der Natur und aus dem menschlichen Handeln ausgetriebene Subjektivität wird eine Scheinwelt errichtet. Die Naturgeister sind jetzt das Unmögliche. Die gefesselte Sinnlichkeit ist sehnsüchtig auf sie gerichtet.[23] (Hervorhebung von uns)

Die *wieder Begegnung* mit Algerien, mit der Stadt Algier wird zur doppelten Wiedergeburt, zur Versöhnung mit der *künstlerischen* Veranlagung *gegen* eine vom Subjekt-Ich eng, vereinfachend empfundene und gefürchtete *„journalistische Glätte“*. Das Schreiben über das Andere wird zur Förderung der bisher verdrängten künstlerisch-ästhetischen Parole und Subjektwerdung, die exemplarisch, aber erst gegen Ende unseres Textes an einem angefangenen aber nicht fertig gestellten *Roman* verdeutlicht und explizit wurde.

Die *Literatur* nimmt in Schirmers **Hand der Fatima** einen zentralen Platz ein. Verschiedene Bilder widmen sich der algerischen Literatur, die die Autor-Figur sehr gut kennt und sogar übersetzt hatte, zu einer Zeit, in der die neue Generation von Autoren inländisch auf Befremden gestoßen war.[24]

Am Bildmosaik und explizit Gesagten, wird deutlich, dass das Erzählende Ich ein *Gegenbild zum kolonial-geprägten „Exotismus“*, eine neue, „globalere“ Art von Reise-Literatur entwerfen möchte (S. 83), in der nicht nur die Literatur für Kulturen des Südens auch ihre zentrale Bedeutung findet, sondern auch die „gefesselte Sinnlichkeit“ unseres schriftstellerischen Ich ausgegraben wird.

---

[23] Elisabeth Lenk, S. 309, s. a. S.22, 24. Vgl. S. 32: Das unsichtbare Ich drängt nach sinnlicher Intensität und Vergegenwärtigung, der sichtbare Teil der Person nähert sich einem anorganischen Ding.

[24] Siehe S. 11 im ersten Bild, ausführlich und fachlich wird die Gegenwartsliteratur besprochen, S. 85, zehntes Bild; Filme gehören auch dazu.

> ... Es kann euch nicht gleichgültig sein, euch im Süden, denke ich, genauso wenig, wie es uns im Osten, gleichgültig sein kann, es schlägt auf euch zurück, wie es auf uns schlägt, wir bekommen es zu spüren, wie ihr es zu spüren bekommt, wir haben gedacht, wir seien autark, und wir haben gedacht, es gebe nur lauter verschiedene Wirtschaften und nicht auch eine Weltwirtschaft, und es gebe nur lauter verschiedene Wirtschaften und nicht auch eine Weltwirtschaft, und es gebe nur lauter verschiedene in sich geschlossene Welten und nicht auch eine große, ganze, einzige Welt, und was in Ain-el-Assel geschieht, geschieht auch für das mecklenburgische Dorf Hohen Viecheln, und was sich in Berlin zuträgt, trägt sich auch für El-Djezaïr zu. (S. 83)[25]

Die Selbstreflexivität eines stark dialogischen Stils und theorisierenden Anfangs wird in der Mitte des Erzählgewebes und der Pluralität von Bildern, im achten und neunten *Bild (9) von einem fantastischen Spiel* abgelöst, das die Erzählfigur selbst als „Variationen" bespricht. Die Selbstreflexion wird in den letzten Bildern zur Konstante, die aus **Der Hand von Fatima auf meiner Schulter** einen Kommentar und multiplizierten ***Metatext*** machen. Auch ist dieser Diskurs ein ***Antitext*** zur bisher zentristisch orientierten, die Alterität nicht ernst nehmenden Reiseliteratur.

Die *Beherrschtheit* in der Darstellung und der Erzähltechnizität verfällt der *unbeherrschten Fantasie* und weicht allmählich nicht nur einem *stärker gestimmten literarischen Stil* und einer poetischen Stimmung ab, sondern der unmittelbaren *Thematisierung von Schriftstellerschicksalen*, die der Bereicherung aber auch dem Dilemma des „doppelten Schattens", der „zwei Seelen in der Brust" verfallen sind.

Die behandelten Schriftstellerschicksale Isabelle Eberhard und Camus, aber auch Chamisso gelten dem Beispiel von Menschen, deren Begegnung mit dem Land und der rätselhaften Natur gleichzeitig zur *„fließende(n) Grenze"* (S, 146) zur anderen Wahrheit, Wahrheit im Anderen wurde, die zu sich führte und den Zugang zu den Hieroglyphen und Worten eröffnete. „Die Wahrheit der Sonne" war für Camus zum tragischen Dilemma seiner Isolation geworden. Für unsere textinterne Autor-Figur waren beide Autoren, nach der algerischen Literatur und Lebensweise, eine Bereicherung, die ihre Toleranzgrenzen unendlich ausweiteten.

FAZIT

[25] Indirekt ist an diesem Zitat eine Kritik und Emanzipation der Erzählfigur bereits in den Achtzigern Jahren von einer bisherigen staatlichen DDR-Betrachtung und Einteilung der Welt in zwei Lagern und wirtschaftlichen Systemen und Einflussbereichen.

Die Wiedergewinnung der Bilder und erneuerte Erfahrung der anderen Welt, wird die *inneren Grenzen und Kontrolle dämpfen*, die Grenzen werden fließend: „Die fließenden Grenzen" (S. 146)

Der Körper gewinnt seine ausgegrenzte, unterdrückte Seite, und der *wahr erfahrene Traum befreit den ästhetischen Traum*, der sich auch dem früher angefangenen Roman aber nicht weiter geschriebenen entsinnt. Wir befinden uns plötzlich auf einer *anderen Textebene*, Diskursschicht, die die Perspektive auf eine *onirische, poetische Zeit und Vertikalität aufmacht*. Die anfängliche Nüchternheit von Fakten und einer *objektivierten Alterität* überrannt den unterdrückten Traum einer erzählenden Figur und deckt die Verflechtung der Fäden seines bisher kontrollierten Erzählgebildes auf. Sie lässt den Literatur-Mythos in den Schlussbildern zur erwarteten Entschlüsselung hervortreten.

Die Begegnung mit Algier und Algerien hat nicht nur die journalistische Wahrnehmung unseres Ich-Erzählers geschärft, gegebenenfalls korrigiert, sondern diese letzte von einer literarisch gestimmten Sensibilität, einer Vielstimmigkeit abhängig erklärt (S. 48).

Gattungstypologisch lässt sich der anfangs schwer einzuordnende autobiographische Text **Die Hand der Fatima auf meiner Schulter** aufgrund der aufgedeckten Vielschichtigkeit der Schreibweise und dem Spiel mit der Tiefe wohl dem Roman zuordnen.

Bibliographie:

Primärtext:
Schirmer, Bernd: Die Hand der Fatima auf meiner Schulter, Halle, Leipzig: Mitteldeutscher Verlag, 1984.

Sekundärliteratur:

Kristeva, Julia: Fremde sind wir uns selbst, Frankfurt/M deutsche Übersetzung, 1990.

Lenk, Elisabeth: Die unbewusste Gesellschaft, München: Matthes & Seitz, 1983.

Zima, Peter V.: Komparatistik, Tübingen: A. Francke Verlag GmbH, 1992.

Foucault, Michel: Schriften zur Literatur, Frankfurt /M: Fischer Taschenbuch Verlag, 1993.
Foucault, Michel: Von der Subversion des Wissens, Frankfurt /M: Fischer Taschenbuch Verlag, 1993

Pratiques syntaxiques et textuelles dans la reformulation d'un conte en langue française, par des élèves du cycle moyen.

ELBAKI Hafida
Maître de Conférences
Université Alger 2

Dans le cadre de la pratique de la langue française en milieu scolaire, nous avons voulu observer quelles sont les compétences acquises chez de jeunes élèves dans la manipulation des outils linguistiques pour réaliser une expression écrite. Plus précisément, nous nous sommes interrogée sur leur capacité à s'approprier la structure syntaxique, le sens de l'organisation discursive d'un récit pour ensuite le reproduire, le reformuler.

Pour ce faire, nous avons proposé à un groupe de vingt élèves de la première année du cycle moyen, la reformulation du conte populaire « Ali Baba et les quarante voleurs ».

Pour éviter que ces élèves soient contraints de répéter les mêmes formes de ce récit, nous leur avons donné comme consigne de raconter l'histoire que nous leur avons lue, plusieurs fois, sans les soumettre aux questions/réponses de leurs exercices scolaires habituels.

Le choix du conte se justifie par le fait que les jeunes élèves peuvent être motivés et plus attentifs à l'écoute du récit ; ils peuvent donc l'appréhender avec moins de contraintes et s'exprimer librement. Différentes stratégies de reformulation sont donc possibles.

Cette épreuve est en effet, assez complexe car elle met en œuvre à la fois la compétence linguistique aussi bien au niveau de la compréhension que de l'expression, et la compétence textuelle impliquant la cohérence du récit.

Par ailleurs, la mémorisation des éléments linguistiques joue un rôle important dans ce type d'activité car les élèves auront tendance à reproduire telles quelles certaines séquences, mais ils pourront aussi en modifier d'autres avec des possibilités de diversion, de substitution, d'addition, etc., selon leurs capacités linguistiques.

Selon Denhiere (1), « *Les enfants sont sensibles à la structure des récits et possèdent des schémas qui organisent le rappel des informations stockées en mémoire d'une manière semblable à celle des adultes, ils ont la capacité de respecter l'ordre des évènements dans le rappel dont la qualité diffère en fonction de l'âge des sujets et de la structure du récit* ».

Par ailleurs, Ehrlich(2), remarque dans la reformulation que : *« Les éléments de base de l'histoire, protagonistes et actions sont mieux retenus par les enfants que les éléments descriptifs ».*

De même, selon F. François (3), les enfants sont en mesure de reformuler un récit, *« ils possèdent la capacité de redire avec d'autres mots, l'histoire entendue ; ils sont capables de la ramener à une structure plus simple dans laquelle ils vont éliminer les qualifiants, les propos rapportés ou les explications pour ne garder que les indicateurs d'actions ou les indicateurs d'actants ».*

Notre objectif, dans cette activité, est donc d'observer et de déterminer quelles sont les aptitudes de ces élèves dans la manipulation des structures syntaxiques et lexicales, leurs stratégies de reformulation et dans le même temps, avoir un aperçu sur l'aspect créatif que ces jeunes élèves peuvent déployer pour construire leur récit.

Les productions écrites recueillies dans cette activité, ont constitué l'objet de notre étude. Dans un premier temps, nous avons établi une analyse syntaxique selon une grille établie au préalable, à partir d'études théoriques, et dans un deuxième temps, nous avons élargi notre analyse à l'observation de l'organisation du récit.
Nous avons opté pour ces deux niveaux d'analyse car : « toute production langagière est déterminée par une double structuration : par le système de la langue (structuration primaire) et par la mise en texte (structuration secondaire) (4).

1) L'analyse syntaxique

Sur la base théorique de la linguistique fonctionnelle, nous avons élaboré une grille d'analyse en nous référant à A. Martinet (5): *« La linguistique que nous recommandons s'appelle fonctionnelle parce que l'accent y est mis sur ce qui dans la parole vise à assurer la communication entre les interlocuteurs. Dans l'examen des énoncés, on est en conséquence amené à distinguer dans la réalité physique observable, ce qui est choisi inconsciemment en général, par celui qui parle pour dire ce qu'il veut dire, et ce n'est là qu'entraîné par diverses circonstances ».*
Nous nous sommes référée à la phrase, construction maximale. Nous avons pris en compte la classification des unités selon la classe laquelle elles appartiennent. Chacune de ces unités assume une fonction au sein d'une phrase, dont la hiérarchie syntaxique est représentée par l'implication de chaque unité autour d'un noyau central ou autour de plusieurs noyaux secondaires.
Notre étude nous a permis de déterminer d'une part, la capacité des élèves à manipuler les structures syntaxiques pour organiser et structurer leurs récits et d'autre part, leur incitation à pouvoir communiquer à partir de la longueur et de la complexité de leurs énoncés.
L'analyse des productions des élèves a donc été établie en rapport avec le récit proposé et c'est ce qui nous a permis d'observer à travers cette mise en relation, comment les différentes productions obtenues ont été organisées.
En effet, nous nous sommes posée la question de savoir comment le récit entendu a-t-il été reformulé ? A-t-il été totalement restitué ? Partiellement ? A-t-il été modifié? Y-a-t-il eu des ajouts ?
Ces questionnements nous ont amenée à considérer trois critères d'analyse, les restitutions, les modifications, et les ajouts, pour voir effectivement, quelles stratégies ont été adoptées par les élèves dans cette activité de reformulation.

--Les restitutions

Un récit est restitué lorsque celui-ci est reproduit de manière identique au texte initial. Pour ce faire, les élèves doivent mettre en œuvre leur processus de mémorisation pour pouvoir le restituer dans sa globalité.

-- Les modifications

Pour modifier un texte, il faut être en mesure de le paraphraser ; il est donc nécessaire de pouvoir manipuler à la fois le vocabulaire et les structures adéquates qui permettent de restituer le sens et assurer ainsi une bonne compréhension du récit.

-- Les ajouts

Les ajouts sont dans la plupart des cas, formulés pour un supplément d'explication d'une situation ou d'une action donnée. Nous les avons recensés dans notre analyse car ils témoignent de l'incitation à communiquer, de la richesse lexicale et de l'intérêt que les élèves manifestent dans la réalisation de leur récit.

Les résultats obtenus quantitativement, concernant l'ensemble des comportements des élèves en matière de répétition d'un récit entendu, montrent un fort taux de restitution des unités lexicales et des structures syntaxiques (40% du texte initial), par rapport à celui des modifications (29%).
Ce qui montre que les élèves ont beaucoup plus fait appel à leur mémoire qu'à leur compétence en matière de réorganisation des structures de signification et de ce fait, ils se sont rapprochés de la pratique langagière scolaire.
Quant aux éléments ajoutés, leur taux est de 15% par rapport au texte initial, pour l'ensemble du groupe.
Toutefois des différences de réalisation sont apparues au sein du groupe où l'on a remarqué que certains élèves ont beaucoup plus modifié le texte en le paraphrasant ; ce qui laisse supposer qu'ils ont moins fait appel à leur mémoire et qu'ils possèdent les outils linguistiques qui leur permettent de se détacher de l'activité purement répétitive du texte. Le sens global du texte acquis, ils ont pu modifier certains passages et même donner par l'intermédiaire des ajouts, des explications pour conforter le sens des séquences du récit.
Ces différences révèlent aussi, que le processus d'acquisition des outils de la langue n'étant bien évidemment pas le même pour tous ces élèves, les compétences sont de ce fait, variables d'un élève à l'autre.
Les catégories grammaticales qui ont subi le plus de transformations sont surtout les verbes. Ceux- ci constituant le noyau de la phrase ont donc été :

- Soit restitués sans modification : ce sont surtout par exemple, les verbes « ouvrir » et « refermer » désignant l'ouverture et la fermeture de « la caverne d'Ali Baba » après avoir formulé des paroles magiques, action qui constitue le nœud essentiel du conte.
- Soit modifiés : comme par exemple « prirent » à la place de « saisirent » ; « s'avança » mis pour « s'approcha » avec des relations de quasi-synonymie dans ce contexte.

Par ailleurs, nous avons relevé un taux de modifications des noms moins élevé par rapport à celui des restitutions. Ce qui peut s'expliquer par le fait que ces noms qui désignent pour la plupart des objets tels : « le bois, l'arbre, les sacs », ou des lieux : « la forêt, la caverne » ou encore des participants : « les cavaliers, le chef, les voleurs » sont étroitement liés au déroulement de l'action et par conséquent, ont été rapidement mémorisés. Nous constatons qu'en présence d'une situation donnée, les mots qui viennent à l'esprit, sont ceux qui sont liés tout spécialement à cette situation, en l'occurrence, les noms.
Concernant les déterminants lexicaux, adjectifs et adverbes, le taux de restitution est à peu près identique à celui des modifications. Les adjectifs ont été remplacés soit par d'autres ayant une équivalence sémantique à l'exemple de « émerveillé » mis pour « ébloui » ; « grande » mis pour « immense », soit par un syntagme explicitant l'adjectif : « plein de feuilles » mis pour « (arbre) touffu », ou encore « en admiration, n'en croyant pas ses yeux » mis pour « ébloui ».
Ces modifications d'unités linguistiques dépendent bien évidemment de leurs relations au sein de la phrase. Nous ne pouvons les considérer isolément en dehors de leur contexte. De ce fait, nous avons été amenée à observer les restitutions et les modifications au niveau des structures syntaxiques afin d'examiner de quelle manière s'est effectué l'agencement des unités significatives dans les différents types de changement de structures opérés dans la reconstitution du conte.

Les syntagmes prédicatifs (sujet+prédicat verbal) ont été le plus souvent restitués avec des transformations d'ordre morphologique, syntaxique et lexical. Nous citons ci-dessous quelques exemples de structure phrastique extraits respectivement du récit initial et du récit de l'élève.

--- Récit initial	Récit des élèves
« Le chef s'approcha »	*« L'homme qui les commandait s'avança »*
« Les inconnus s'arrêtaient »	*« Les inconnus se sont mobilisés »*
	« Les inconnus sont restés sans bouger »
	« Ils sont restés figés »
« Ali Baba pénétra dans la caverne »	*« Ali Baba est rentré dans un grand trou »*
« Le roc s'entrouvrit »	*« On voyait une porte s'ouvrir »*
« Sésame ouvre –toi »	*« Sésame ouvre la porte »*

Ces changements opérés au niveau du lexique, tout en conservant la structure syntaxique, paraissent incontournables si l'on se réfère au fait que d'une part, les verbes sont des unités unifonctionnelles (assumant principalement la fonction de prédicat), ils constituent le noyau indispensable de la phrase, et d'autre part, les verbes ont des relations de quasi-synonymie plus importantes que celles du nom.

Par ailleurs, nous avons également remarqué chez l'ensemble des élèves, une tendance à simplifier le prédicat complexe du récit initial, exemples :

--- Récit initial	Récit des élèves
« Il grimpa se cacher sur un arbre »	*« Il se cache dans un arbre »*
	« Il monte sur un arbre »

De même lorsqu'il s'est agi de reconstituer les constructions avec attribut, on a constaté de nombreuses simplifications, exemples :

« Cassim était riche et Ali Baba était pauvre »	*« Cassim gagnait (ou possédait) beaucoup d'or et d'argent »*
	« Ali Baba n'avait pas d'argent »
	« Ali Baba gagne mal sa vie »

Ces transformations qui, dans ce contexte, expriment un rapprochement sémantique avec la notion de richesse ou de pauvreté, montrent que ces élèves ont eu recours à des constructions syntaxiques plus longues et ce, dans le but d'expliquer le sens véhiculé par cette structure de signification.
Les structures impliquant un complément d'objet ont également subi des transformations au niveau lexical et syntaxique, exemples :

--- Récit initial	Récit des élèves
« Les hommes saisissent les sacs »	*« Il voit les hommes qui soulèvent les sacs »*

Ces exemples montrent que les apprenants reproduisent les phrases en leur faisant subir des modifications au niveau syntaxique. L'utilisation du verbe « voir » entraîne en effet, ces modifications syntaxiques et révèle d'une part, une mémorisation restreinte du vocabulaire, et d'autre part, ce procédé rappelle le problème du caractère courant de certains termes comme

les verbes « aller, faire, dire, voir,.. », qui ont un très grand nombre d'emplois dans le langage parlé et qui entrent dans le maximum d'expressions courantes comme par exemple « je vais voir ; je vais faire, etc. »
Par ailleurs, d'autres transformations ont tendance soit à simplifier la structure initiale soit à la rendre plus complexe et l'on remarque souvent le passage d'une structure synthétique à une structure analytique, exemples :

--- Récit initial	Récit des élèves
« Ali Baba allait couper du bois »	*« Ali Baba coupait du bois »* *« Il allait dans une forêt où il coupait du bois »* *« Il se dirige vers la forêt pour découper des arbres ».*
« Ali Baba vit arriver des cavaliers »	*« Ali Baba a vu des voleurs qui arrivaient »* *« Il entend des bruits de chevaux qui galopaient »* *« Il a entendu un bruit de sabots qui frappaient le sol »* *« Il voit des voleurs sur des chevaux à grand galop ».*

Nous remarquons dans ces exemples, que l'utilisation de « couper du bois », a entraîné des mots appartenant au même champ lexical tels que « bûcheron, arbre, forêt », et cela a permis des ajouts et donc une expansion de l'énoncé initial.
De même, nous remarquons aussi, des expansions dues à la présence du terme « cavaliers » qui a fait évoquer dans l'esprit des élèves, les mots « chevaux, sabots, galopaient ». Ces exemples montrent que la structure initiale sujet/prédicat/objet, a été transformée en structures complexes.
Les expansions avec les prépositions : « à, de, dans, sur,.... », ont également été modifiés ; ce sont celles qui indiquent soit l'action des personnages, soit le lieu où se déroule cette action. Parmi ces modifications, nous relevons quelques exemples :

--- Récit initial	Récit des élèves
« Pour gagner sa vie »	*« Pour vivre », « pour subsister »* *« Pour manger et vivre »* *« Pour ne pas mourir de faim »* *« Pour gagner de l'argent et pour vivre »* *« Pour gagner son morceau de pain »*
« Dans un arbre touffu »	*« Dans un arbre plein de feuilles »*
« Devant un énorme rocher »	*« Près d'un rocher qui est énorme »* *« A côté d'un roc qui est très grand »*
« Dans une immense caverne »	*« A l'intérieur d'une grotte qui est très grande »* *«Dans un immense trou creusé dans le rocher »*

Ces exemples montrent que les élèves ont mémorisé le sens de ces syntagmes plutôt que la structure morphologique et syntaxique du texte initial et ils ont donné diverses paraphrases parfois simplifiées comme par exemple « pour vivre », « pour subsister » et parfois plus

étendues par des expansions modifiant ainsi la structure initiale à l'exemple de « pour avoir de l'argent et pour vivre » ou encore « près d'un rocher qui énorme ».
Nous remarquons aussi, que ces expansions ont parfois une valeur explicative de certains éléments « pour manger et pour vivre », « pour avoir de l'argent et pour vivre » mis pour «gagner sa vie », ou encore « dans un arbre plein de feuilles et de branches » mis pour « un arbre touffu ».
Parmi ces procédures d'ajout, notons celle plus répandue qui consiste à exprimer ce qui était implicitement contenu ou présupposé dans le récit initial. Ainsi par exemple, le terme « cavaliers texte initial) a entraîné dans les récits des élèves « le bruit des chevaux qui galopaient » ou bien « le bruit des sabots qui frappaient le sol ».

La procédure d'unités ajoutées semble cohérente en rapport avec la progression et le sens véhiculé par le récit initial. On constate que les élèves suppriment certains éléments du récit pour les remplacer par d'autres ; un métalangage est alors mis en place pour assurer la compréhension et la continuité de leurs récits.
Si une partie des qualifiants concernant les personnages, les objets, les actions du récit est supprimée, en revanche, d'autres qualifiants ou paraphrases sont ajoutés à des endroits différents du récit reconstitué par rapport au récit initial.
Parmi les syntagmes qui ont été omis, nous avons observé que ceux -ci ont simplement été considérés comme secondaires ; ils n'affectent pas, en effet, la compréhension globale du conte.
Il apparaît à travers notre analyse, qu'au niveau de la reconstitution du texte, ce qui est d'abord retenu, ce sont surtout les éléments ayant un rapport direct avec le déroulement du récit à savoir les principaux personnages, leurs actions, le lieu où elles se déroulent, les évènements marquants. Par contre ce qui est moins reproduit, c'est la manière dont ces actions se déroulent ou encore les éléments descriptifs.
Les expansions introduisant des phrases complexes (relatives, conjonctives), ont le plus souvent été restituées avec des modifications syntaxiques. La tendance a toujours été de simplifier les phrases complexes en supprimant le subordonnant ou en le remplaçant par un coordonnant, exemples :

--- Récit initial	Récit des élèves
« Il allait couper du bois qu'il vendait à la ville »	*« Il coupait du bois et le vendait à la ville »* *« Il vend du bois à la ville »* *« Son commerce c'est le bois »*

C'est l'une des phrases clé du conte puisqu'elle décrit, dans une première séquence, la situation initiale du conte. De ce fait, elle a fait l'objet de nombreuses restitutions qui se sont faites par des stratégies de simplification évitant ainsi les structures complexes et témoignant par là même, d'une maîtrise insuffisante de ces structures, chez ces élèves.

2) L'organisation globale de la reformulation du conte

L'organisation globale a été dans l'ensemble fidèle au récit initial ; ainsi au niveau de l'introduction et de la conclusion, celles-ci ont quasiment été reproduites en rapport avec le texte de référence. Pour la plupart l'introduction a été formulée comme suit :

« Il était une fois, deux frères Ali Baba et Cassim. Ali Baba était pauvre et Cassim était riche ».
Nous avons également eu des reformulations comme les exemples suivants :

« Ali Baba était pauvre et il allait couper du bois dans la forêt pour gagner sa vie »

« C'est l'histoire d'un homme pauvre qui a découvert dans une caverne, un trésor »

Dans ces reformulations, nous observons deux stratégies différentes, la première consiste en une simple mémorisation de l'introduction du récit initial, la seconde montre que les élèves ont reformulé l'introduction en tenant compte du sens global du récit initial.

Quant à la conclusion, celle –ci a été reproduite de manière quasiment identique à celle du récit initial ; nous avons parfois relevé des modifications qui n'ont pas altéré le sens du conte comme par exemple :

« Ali Baba a pris les sacs d'or et il est devenu très riche pour vivre avec sa femme et ses enfants »

Nous avons observé également, comment les élèves ont reproduit les différentes étapes du conte qui représentent les mouvements du texte : état initial, dégradation, procès, amélioration, dénouement (6). Cela nous a permis d'avoir un aperçu sur les compétences que peuvent avoir ces élèves dans l'organisation textuelle de leurs écrits à ce stade de l'apprentissage de la langue française.
Pour ce faire, nous avons dégagé cinq séquences auxquelles nous avons fait correspondre celles que nous avons relevées dans les récits reformulés.

- L'état initial : « *Ali Baba coupait du bois dans la forêt* »
- Dégradation *: « Il entend un bruit, il voit des cavaliers arrivaient, ceux sont des brigands, il se cache sur un arbre »*
- Procès *: « Le chef s'approche du rocher et prononce : sésame ouvre-toi ! Le rocher s'ouvre et les brigands pénètrent dans la caverne »*
- Amélioration *: « Au bout d'un moment, ils sortent de la caverne et repartent. Ali Baba descend de son arbre, s'approche du rocher et prononce les paroles magiques, il pénètre dans la caverne et découvre des coffres pleins d'or »*
- Dénouement *: « Ali Baba charge son âne et il rentre chez lui en emportant des sacs d'or qui lui permettront de vivre aisément avec sa femme et ses enfants »*

Nous avons remarqué que l'ensemble des élèves s'est attelé à reproduire la séquence « procès » qui correspond globalement au développement du conte.
Au niveau de « l'état initial » et du « dénouement », ils se sont le plus rapprochés des éléments du texte initial sans trop opérer de transformations. Ce qui a été le plus retenu, c'est la séquence« dégradation » .Ces séquences représentent en effet, les évènements clés qui permettent le déroulement logique du récit.

Conclusion

Ce qui ressort de ces différents comportements linguistiques observés chez ces élèves de la première année du cycle moyen, en matière de répétition du texte entendu, c'est qu'ils ont à la fois restitué et modifié les unités lexicales et les structures syntaxiques en ajoutant parfois des

expansions. Tous les élèves ne se sont pas comportés de la même façon devant la réalisation de cette activité commune.
S'agissant des restitutions, ils ont plutôt fait appel à la mémorisation, ce qui dénote à la fois chez ces élèves, un sentiment de sécurité face aux contraintes scolaires et la reproduction des « schémas » attendus par l'enseignant auxquels ils sont soumis dans le cadre scolaire.
Quant aux transformations opérées dans cette reformulation, nous avons noté un nombre assez important qui révèle que certains élèves, malgré les contraintes scolaires, ont pris le risque de manipuler les outils linguistiques qu'ils possèdent, lorsque la mémoire leur faisait défaut.
Toutefois, ces transformations nécessitent des compétences dans la manipulation des structures de signification ; ce qui n'a pas toujours été le cas. En effet, de nombreuses erreurs de structuration, relevées dans notre analyse, montrent que les « systèmes approximatifs » ou inter-langue présentent un écart important par rapport à la langue cible.
Concernant l'analyse de l'organisation textuelle, les résultats révèlent le caractère dynamique de l'activité de reformulation. Les productions obtenues présentent des similitudes par rapport au récit entendu.
Ainsi l'élève se situe en quelque sorte, dans l'histoire à raconter, il a une « place discursive » particulière, qui est le résultat de sa façon d'utiliser les moyens linguistiques pour reoroduire le récit.
Par ailleurs, certains élèves ont oublié les actions secondaires qui relient les actions principales, nécessaires à la compréhension du récit. De ce fait, par manque de pouvoir probablement, manipuler les outils linguistiques, ils éliminent parfois plusieurs étapes pour arriver au dénouement.
Nous avons constaté que la progression logique de leurs récits a souvent été perturbée ; en effet, les phrases sont dans la plupart des cas, mis à part celles qui ont été mémorisées, juxtaposées et non reliées par des connecteurs logiques ; ce qui a donné parfois une progression incohérente à certains récits.
Toutefois, à ce stade de l'apprentissage du français, les élèves sont beaucoup plus concentrés sur les moyens linguistiques leur permettant de construire des phrases en rapport avec la représentation des faits qu'ils veulent transmettre à travers leurs récits, plutôt que sur les relations transphrastiques, véhiculant des moyens spécifiques qui sont encore au stade préliminaire de leur apprentissage.
Cependant, même si le rôle de la mémoire semble prédominant, il n'en demeure pas moins que lorsque celle-ci n'est pas sollicitée, les élèves arrivent à répéter le texte de référence comme nous avons pu l'observer à travers les exemples cités, de restitutions, de modifications et d'ajouts. Ce qui permet de dire qu'ils ont la capacité de reformuler ce qu'ils ont écouté, particulièrement les histoires et les contes qui ont l'avantage de créer chez eux un intérêt et une forte motivation.

Bibliographie

ADAM, J.M. (1985), Le texte narratif, précis d'analyse textuelle, Paris. Nathan.
(1990), Eléments de linguistique textuelle. Théorie et pratiques d'analyse textuelle, Liège, Mardaga.
(1992), Les textes : types et prototypes : récit, description, argumentation, Explication et dialogue, Paris, Nathan.
(2005), La linguistique textuelle, introduction à l'analyse textuelle, Paris, Nathan.
CHAROLLES, M, &COLTIER, (1986), « La reformulation du sens dans le discours », in

Langue Française, n° 73.
COMBETTES, B, (1978), « Progression thématique dans les récits d'enfants », in Langue Française n° 38.
DENHIERE, G, (1994), Il était une fois, souvenirs de récits, Lille, P.U.F.
EHRLICH, S, (1991), Niveaux de production d'un récit par les enfants d e 3 à 11ans. Paris, C.N.R.S.
FRANCOIS, F, (1980), « L'analyse sémantique et la mise en mots » in Linguistique, Paris, P.U.F.
FAYOL, M, (1985), « Le récit et sa construction, Neûchatel, Paris, Delachaux &Niestlé
MARTINET, A, (1979), « Grammaire du français fonctionnel, Didier, Crédif.
PROPP, W, (1970), Morphologie du conte, Seuil, coll. Points.